REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / OCT. 1974

N° 211

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 40,—	F. 50,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 53,—	F. 63,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

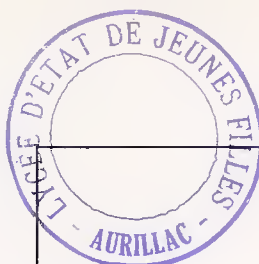
1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 6

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 8

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65



30e Année — N° 211 OCTOBRE 1974

Sommaire

IMPORTANT

Chaque année à pareille époque, nous rappelons à nos lecteurs et amis les frais occasionnés par les retards apportés aux règlements des réabonnements : plus de 8 000 francs nouveaux par an, portés maintenant, du fait des augmentations des tarifs postaux, à environ 10 000 francs.

Les circonstances — que chacun connaît — sont telles (augmentations d'impression, de papier, etc.) que les dépenses ci-dessus rappelées mettent notre budget en déséquilibre. Elles ne sont donc plus supportables, à moins de disparaître.

Nous prions donc instamment les retardataires de prendre conscience de leur responsabilité.

Qu'ils veuillent bien l'assumer en procédant sans tarder au renouvellement de leur abonnement.

Ils en trouveront les tarifs en page 2 de couverture.

De grâce, aidez-nous !

Un stage d'informatique

par Mesdames BARON-PLANEL et PERSONNAZ

Professeurs d'Education Musicale

A la suite du stage d'informatique, nous avons entrepris dans le cadre de l'I.N.R.D.P. un travail portant sur l'enseignement de la théorie musicale assisté par ordinateur.

Sont utilisables cinq exercices portant sur les points suivants :

	Nom du programme
Niveau 6e	
1. Le son	SON
2. Les intervalles	INTER
Niveau 5e	
3. Recherche de la tonalité « avec des dièses à la clé » (en préparation, « avec des bémols »)	DIESE
4. Les gammes relatives	RELAT (pour la règle réciproque : IRELA)
Fin de 5e, 4e...	
5. Les qualités du son	QUAL

A titre d'exemple, voici quelques précisions sur le programme RELAT.

Le professeur explique la règle permettant de trouver la gamme relative mineure d'une gamme majeure. Dans la salle de l'ordinateur, les élèves vont ensuite travailler sur des terminaux composés d'un écran et d'un clavier de machine à écrire.

Sur l'écran s'affichent les questions de l'exercice, les réponses données par l'élève à l'aide du clavier et les corrections que nous avons prévues.

Une série de dix toniques de gammes majeures est proposée par le professeur. L'élève doit :
— indiquer le nom de la tonique traitée ;
— indiquer le nom de la tonique de la gamme mineure relative.

Si la réponse est bonne, on passe à la tonique suivante, sinon la règle est rappelée à l'élève ainsi que des précisions sur la tierce mineure. L'élève peut redonner une réponse. S'il se trompe trois fois, il est invité à revoir sa théorie ou à consulter le professeur.

L'ensemble de l'exercice peut être exécuté autant de fois qu'il est nécessaire pour n'avoir aucune faute.

Ainsi, chaque enfant acquiert, à son rythme, l'automatisme nécessaire à l'application de cette règle et les lacunes sur les notions de base sont plus facilement détectables par le professeur au niveau individuel.

L'enseignant se trouve relayé par la machine dans un contrôle systématique impossible à faire dans le cadre de ses horaires.

Les enfants se réjouissent de la nouveauté de l'exercice et du caractère individuel qu'il revêt. Ils se familiarisent aussi avec ce nouvel outil qu'est l'ordinateur.

Si votre lycée est équipé d'un ordinateur utilisant le langage LSE :

1) Vous pouvez vous procurer le matériel relatif à nos programmes (fiches pédagogiques, listings et rubans) auprès de :

Monsieur LAFOND
Attaché de Recherche Département Informatique
et Enseignement I.N.R.D.P.
29, rue d'Ulm
75005 Paris

2) Si vous ne savez pas utiliser l'ordinateur, adressez-vous à l'équipe Informatique de votre lycée.

Ces programmes sont utilisables :
— en 6e et en 5e dans le cadre de l'horaire habituel si les classes sont en groupes ;
— dans le cadre des activités de 10 %.

Si les élèves peuvent accéder librement à la salle de l'ordinateur sous la responsabilité de l'équipe Informatique, il est souhaitable que les enfants ayant eu des difficultés pendant une première exécution en classe reviennent s'exercer seuls.

Pour tous renseignements complémentaires, vous pouvez écrire à :

Madame BARON-PLANEL
Lycée Corneille
La Celle Saint-Cloud

L'AGRÉGATION D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

Arrêté du 21 août 1974
(Vu A. 29-7-1885, mod. ; A. 30-11-1968, maintenu en vigueur par A. 27-8-1970, mod. p. les arrêtés des 8-12-1972 et 30-5-1973)

Article premier. — Il est institué une agrégation d'éducation musicale et chant choral.

Art. 2. — Les épreuves de l'agrégation d'éducation musicale et chant choral sont fixées ainsi qu'il suit :

Epreuves préparatoires écrites

1. Dissertation sur un programme de caractère général, non limité à la discipline (durée : six heures ; coefficient 3).

2. Dissertation d'histoire de la musique portant sur un programme de questions ou d'auteurs (durée : six heures ; coefficient 3).

3. Dictée musicale enregistrée de dix à vingt mesures comportant une partie à plusieurs voix exécutée sur des instruments différents à identifier, et une autre partie harmonique dont le candidat doit noter la ligne de chant, la basse et le chiffrage (durée : une heure ; coefficient 3).

4. Ecriture musicale : un motif de vingt à trente mesures, tonalement analysable, avec l'indication d'une formation d'exécution courante (piano ou quatuor à cordes ou ensemble vocal), étant proposé aux candidats, ceux-ci doivent par écrit, et pour cette formation, harmoniser le motif en respectant son style et rédiger une variation mélodique ou un court dévelopementp à artir d'un de ses fragments (durée : six heures ; coefficient 3).

Epreuves définitives

1. a) Leçon devant le jury, à l'intention d'élèves du second cycle (niveau des classes terminales) et portant sur une des œuvres du programme (la leçon est suivie d'un entretien avec le jury) (durée de la préparation : six heures ; durée de la leçon : trente minutes ; durée de l'entretien : dix minutes ; coefficient 3).

b) Epreuve de direction chorale (durée de la préparation personnelle : quinze minutes ; durée de l'épreuve : quinze minutes ; coefficient 2).

2. Exécution instrumentale et vocale : le candidat présente trois œuvres instrumentales et trois œuvres vocales d'époques ou de styles différents. Il est tiré au sort au moment de l'épreuve une œuvre instrumentale et une œuvre vocale (durée : quinze minutes ; coefficient 2 [1 pour l'exécution instrumentale, 1 pour l'exécution vocale]).

3. Accompagnement à vue, au piano ou sur un instrument polyphonique apporté par le candidat, d'une mélodie tonalement analysable (quinze à vingt mesures) et improvisations de une à trois minutes sur un fragment de cette mélodie choisi par le candidat (coefficient 2).

4. Commentaire d'un fragment enregistré et non identifié fait à l'intention d'un auditoire supposé dont le niveau est indiqué au candidat. Ce commentaire est suivi d'un entretien avec le jury. Le candidat écoute le fragment avec le jury, sans préparation ni partition. Il est autorisé à prendre des notes, peut donner à son commentaire l'orientation de son choix (explication d'œuvre, critique de l'enregistrement, étude de style ou de forme, etc.) et n'est pas interrompu durant les cinq premières minutes (durée totale de l'épreuve : trente minutes [y compris le temps d'écoute et l'entretien] ; coefficient 3).

Art. 3. — Le programme sur lequel portent les épreuves est publié chaque année au « Bulletin officiel » du ministère de l'Education.

Art. 4. — Le présent arrêté prend effet à compter de la session de 1975.

Art. 5. — Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au « Journal officiel » de la République française.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées,
J. SAUREL

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT
Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE ELEMENTAIRE C.M.2

Dans les chapitres 14, 15, 16 de Flûtécolière (deuxième cahier), je me suis efforcée de présenter méthodiquement le bémol, avec l'approche de la tonalité de **FA,** et son accord parfait. En s'appuyant sur les observations auditives dirigées dans le jeu des intervalles vu précédemment, et en particulier sur l'observation du dièse (petit intervalle), le bémol sera d'abord vu sur le plan sensoriel. Les précédentes acquisitions permettront de comprendre, d'enrichir, mais surtout, elles pourront être prises comme point de départ de recherches, de comparaisons, ou comme motivation à la créativité, qui éveille le désir de communiquer.
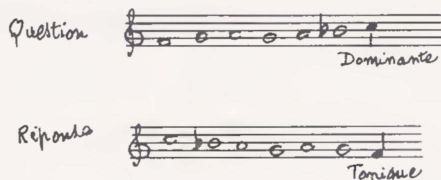
Si l'on découvre par le « jeu d'imitation » le rôle du bémol (si bémol), son plus bas que le si naturel, ce serait une ouverture à **l'improvisation mélodique** qui deviendrait vraiment constructive, si l'on pouvait organiser un jeu de « question et réponse » dans l'esprit de la chanson « Allons les petits », page 23.

Jeu de question et réponse (règle) :

— Question. — Partir du son **FA,** aboutir à **DO :** dominante.

— Réponse. — Partir du son **DO,** aboutir à **FA :** tonique.

Exemple :



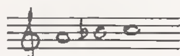
— Essai verbal ; en chantant = jeu de vocalises.

— Essai instrumental : sur flûte à bec, carillon (sur les instruments à lames, mettre la lame **si bémol).**

Remarque :

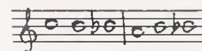
Si l'enfant fait par erreur un si naturel, il découvrira la nécessité du si bémol pour terminer sur un fa = **sensation d'équilibre.**

Jeu sensoriel autour du si bémol et si naturel (dictée active). Par exemple autour de :



(y mêler des « si » naturels)

Exemple :

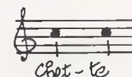


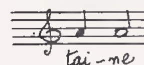
etc.

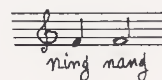
Ce jeu sensoriel sur la flûte à bec préparera une **reconnaissance de phrases** choisies dans « Allons les petits ». On organisera ensuite l'exécution du chant et sa recherche d'accompagnement : ostinato rythmique et ostinato mélodique « Ton de Fa ».

Au chapitre 15, « Ning Nang » fera découvrir l'importance des sons DO, LA, FA : accord parfait. Par exemple :

— Faire remarquer dans l'étude du chant les fins de phrases :

Première phrase 

Deuxième phrase 

Troisième phrase 

Cela pourrait susciter : 1° une reconnaissance de ces trois sons ; 2° une reconnaissance de phrases ; 3° une comparaison avec les phrases « question réponse » (voir ci-dessus); par exemple :

— Où est la phrase qui **ouvre** = Question ? « Do » dominante ?

— Où est la phrase qui **ferme** = Réponse « Fa » tonique.

— Pourquoi ? = Do Fa — Prise de conscience de l'alternance du son « Fa », c'est-à-dire la tonique = attraction plus forte.

Quant à la seconde phrase, on observera que c'est une **demi-réponse.**

Le « canon » Ning Nang, dont chaque début de phrase est un son de l'accord parfait, permettra un jeu de polyphonie d'abord aux voix, puis aux flûtes à bec (trois groupes). Commencer par deux groupes. Le menuet de J.-S. Bach servira d'approche à la tonalité de FA (improvisation mélodique à développer). Il sera aussi le départ d'auditions actives afin de découvrir les « Suites » de J.-S. Bach. **Références entre autres choses :**

— Suites pour orchestre vol. 2 en Si mineur. Ré majeur (J.-S. Bach), ERATO EFM 42030.

Ou :

— Suites n° 1 et 2, J.-S. Bach : Classiques pour tous, PHILIPS S 06128 R.

Les précédentes auditions actives auront préparé les enfants à suivre l'enchaînement des mouvements et leur caractère (danses). Quant au seizième chapitre de Flûtécolière, il servira de référence à la connaissance des musiciens : « Il n'y a pas d'œuvre moderne ou ancienne, mais seulement celle qui vit actuellement. »

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE ELEMENTAIRE

La culture vocale (suite)

Au C.P., ou autre niveau : **Jeu de polyphonie libre** sur des mots, des syllabes, des voyelles, des onomatopées (mélange).

Placer au tableau, dans un cercle ou autre figure, certains mots ou syllabes du chant à l'étude, ou encore certains mots d'une lecture (vocabulaire) :

I
cou
hou
une
u
chat tic
te o
coucou sss...
lune
hop ! ou
la la la

Premier jeu. Chaque enfant lira **tout haut,** mais très doucement comme dans un murmure tous les mots, syllabes, onomatopées, voyelles, **sans se répéter.** Il s'arrêtera lorsque tout aura été lu. La vitesse de succession des mots sera libre, donc irrégulière, et différente de celle des autres.

Deuxième jeu. Chaque enfant exprimera les mots et syllabes en **chantant** librement soit dans l'aigu, le médium, le grave. **Changer de hauteur.** La vitesse de succession des mots sera ou lente ou rapide. On pourra mélanger, et faire des silences. Les nuances seront douces, fortes (mélange d'intensité).

Remarque. Au début, mettre peu de mots. Après le premier essai, il serait souhaitable de faire entendre aux enfants une **petite séquence** du disque suivant : Inédits O.R.T.F. Barclay 995031, Betsy Jolas, Gilbert Amy.

Ce jeu de polyphonie libre incite tous les enfants à s'exprimer. Il évoque « l'œuvre aléatoire », c'est-à-dire l'œuvre ouverte qui favorise des « actes de libertés conscientes ».

Jeux vocaux sur un chant à l'étude. « Prise de conscience du chant intérieur » :

1) Vocaliser intégralement le chant (suppression des paroles).

2) Idem, mais à un signal convenu, on continue la vocalise « mentalement », on reprend tout haut au même signal. Jeu dirigé par des meneurs.

3) Idem, mais en commençant les vocalises « mentalement », on reprend tout haut au même signal.

4) Transposition spontanée, exemple :

— Choisir une phrase du chant, on la vocalise.

— Prendre ensuite la même phrase en choisissant **un autre son** comme point de départ (plus haut, plus bas). On demandera d'abord de penser la phrase « mentalement », avant de la faire exécuter collectivement tout haut.

Ce jeu de transposition spontanée se fera à travers des vocalises (ou, mou, mi, mu, du). Choisir les syllabes du texte du chant de préférence sur des petites phrases, et, au **C.M.,** sur des intervalles, des arpèges, des accords.

Si la phrase de culture vocale libre en maternelle C.P. est l'entraînement naturel de l'organe vocal sans exigence, par contre, la phrase du chant conscient, aux autres niveaux, sera de donner plus d'importance à la fonction correcte de la respiration : respiration consciente :

— inspiration par le nez sans soulever les épaules ;

— expiration par la bouche.

C.P. - C.E.

Jeu de polyphonie sur des sons choisis dans le chant à l'étude. Il y aura plusieurs phases pour diriger cet entraînement. Son tenu avec la même intensité = son filé.

En chantant, le groupe suit la main du meneur. Ce dernier arrêtera le son tenu en fermant le poing.

— On respire, puis on chante le son choisi, la main du meneur précise la hauteur (on reprend respiration si le son dure longtemps). On arrête au signal de la main. Mais **pendant la durée du son tenu,** faire entendre : 1) d'autres sons sur un instrument ; 2) en demander le nombre (1, 2, 3 ou 4, par exemple : carillon, flûte, etc.).

Par ce jeu, on apprend à « **écouter** ».

— Idem, mais sur deux sons tenus, quand cela sera possible.

Veiller à la stabilité des sons tenus. Si la culture vocale a été bien dirigée, il n'y aura pas d'inhibition résultant de la crainte de mal chanter.

(A suivre.)

A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (1)

FONCTION ET ALTÉRATION[1]

AMY DOMMEL-DIENY

« En fait, il n'y a pas de « matière vivante » ; un élément cellulaire n'est pas vivant. Seul l'organisme est vivant, et un organisme représente beaucoup plus que la somme de ses parties. »

André LWOFF[2]

« Ne partons point des « substances et accidents » dans la musique, mais pensons-la en termes de relations, de fonctions. »

Pierre BOULEZ[3]

Les quelques réflexions qui vont suivre n'ont pas pour objet d'apporter du nouveau, mais simplement d'attirer une nouvelle fois l'attention sur quelques points, à nos yeux, fondamentaux du domaine harmonique. Notions reconnues par les uns, mentionnées rarement ou passées sous silence par les autres.

Le but des études d'harmonie, tout le monde en convient, c'est d'offrir aux intéressés une connaissance éclairée de la Musique. Qu'il s'agisse du métier d'écrire ou de l'interprétation, l'harmonie verse indéniablement à tous ses clartés, sous des angles différents.

Les moyens sont ceux d'une technique parfaite, orientée vers l'art. C'est dire, avec Pierre Boulez encore une fois, qu'il n'y aura pas « d'un côté de l'abstrait, de l'autre du concret[4] », mais au centre de tout *la Musique*, réalité vivante à laquelle doivent être reliées toutes les données qui aboutissent à cet réalité.

Le but et les moyens concordent-ils toujours ?

Les livres spécialisés nous parlent longuement d'accords, en des listes que les acquisitions progressives du langage musical ont multipliées avec le temps. On nous décrit leur anatomie, leur physionomie spécifique ; mais quand nous avons pris connaissance, par une vision savante sans doute mais mécanique en quelque sorte, de leurs intervalles superposés, nous n'avons encore devant nous qu'un matériel sans signification[5].

Le pedigree d'un bel animal de race, le curriculum vitae d'une personnalité de marque ont leur prix, mais ne nous révèleront jamais l'*être* qu'il faut approcher *vivant*, dans son cadre, son activité ou ses relations pour en avoir la révélation originale et complète.

Ainsi, l'entité harmonique qu'est un accord isolé, identifié pour lui-même hors des influences de son milieu tonal, reste-t-elle privée de sens, tant que cet élément — si curieux, intéressant et beau soit-il en lui — n'a pas pris sa place dans une organisation capable *d'ordonner des éléments pour créer une œuvre finie*.

Un catalogue, des répertoires sont choses précieuses, mais l'inventaire de pièces détachées ne représente rien dans le domaine de la création. La conception d'une machine exige autre chose qu'un plan et des outils ; car telle pièce est susceptible d'entrer dans le jeu de plusieurs réalisations différentes, et n'acquiert ses propriétés singulières qu'au moment où elle est affectée à un ensemble organisé en vue d'un rôle déterminé.

« Lorsqu'on prend la cellule comme matériel d'étude », dit encore André Lwoff, « la difficulté est d'organiser les données multiples suivant les relations des éléments qui auront été artificiellement isolés. Comprendre la nature des facteurs qui gouvernent les coordinations au niveau cellulaire, saisir les mécanismes qui en assurent le fonctionnement harmonieux devrait être l'une des ambitions majeures du physiologiste... », nous serions tentés, en remplaçant le mot *cellule* par le mot *accord*, de voir dans ces quelques lignes la charte par excellence du professeur d'harmonie !

La sollicitation est grande, en effet, de penser que des lois analogues régissent tout ce qui vit ; et si la musique ne veut pas rester morte, c'est-à-dire soumise à des artifices de fabrication qui ignorent les exigences d'ordre et de hiérarchisation présidant à toute vie, il lui faut voir au-delà des « substances et accidents », et « penser en termes de relations et de fonctions ».

La célébralisation à outrance, les compartimentages inertes, l'indigence des examens fragmentaires ou la méconnaissance des phénomènes de mouvement et d'attraction, nous éloignent d'une Harmonie qui ne peut se contenter d'acquisitions — pour nombreuses et brillantes soient-elles — ne relevant pas tout d'abord de l'esprit de synthèse et d'unité.

Paul Guilleaume[6] a dit excellemment : « Une forme

1. Notre sujet, comme son titre l'indique, se rapporte aux positions du *système tonal* et nous n'en franchirons pas les limites dans cette étude. Cela ne signifie pas que les prolongements de nos réflexions ne nous mèneraient pas tout droit aux abords et même au cœur des questions les plus brûlantes d'aujourd'hui.
2. Prix Nobel de médecine 1966 (journal *Le Monde*, 23-24 janvier 1966, interview par le Dr Escoffier-Lambiotte).
3. « *Penser la Musique aujourd'hui.* » Ed. Gonthier-Shott, Mayence, 1963.
4. *Pierre Boulez*, op. cité, p. 31.
5. La notion d'intervalle révèle l'*aspect* de l'accord ; la notion de fonction donnera la clé de son *rôle* dans la musique en marche, c'est-à-dire « vivante ».

6. Cité par Pierre Boulez, p. 31, dans sa remarquable Préface de « *Penser la Musique aujourd'hui* », op. cité.

est *autre chose* ou *quelque chose de plus* que la somme de ses parties. » Ainsi en va-t-il de la science harmonique qui est « autre chose », « quelque chose de plus » qu'un parfait catalogue d'accords, mais bien *la mise en œuvre* d'éléments, organisés par rapport à d'autres, et dont la vie ne peut exister qu'en vertu de cette organisation.

La notion de fonction qui va nous occuper entre directement dans le champ de cette observation.

Qui dit « Sous-Dominante altérée » entend à la fois la notion de *fonction* — S.D. — et la notion d'*altération* — note étrangère au ton.

Accordons tout d'abord un regard à chacune d'elles.

La notion de fonction [7]

Loin de nous la pensée d'épuiser en quelques lignes ou pages ce qui s'attache dans la musique tonale à la vaste notion de fonction, et à l'idée encore plus vaste de fonction en tant que telle. Demeurons donc au cœur du plus simple raisonnement.

Qu'est-ce qu'une fonction ? C'est un rôle. Jouer un rôle, c'est par définition avoir sa partie à tenir dans un ensemble constitué.

Qu'il s'agisse d'un acteur au théâtre, d'un citadin dans sa cité, d'une statue à son portail, d'un thème dans un morceau, ou d'un accord dans un choral, le rôle de chacune de ces entités est de contribuer pour sa part à l'existence de l'ensemble. On voit que la musique n'est pas seule à revendiquer cette notion. Mettre des éléments *en rapports* avec un tout, c'est la définition même de tout phénomène normalement vivant. « C'est pourquoi », avons-nous dit, « la musique, désaffublée de son visage théorique, inerte et intellectualisé, ne peut se passer d'une structuration fonctionnelle qui réponde à ses virtualités d'art vivant [8]. »

7. Nous nous excusons auprès du lecteur s'il nous arrive de nous citer parfois nous-même en reprenant ici telle ou telle expression déjà utilisée dans notre « *Harmonie Tonale* », tome I réédité de « *l'Harmonie Vivante* » (Ed. Delachaux & Niestlé, Neuchâtel et Paris). L'étude de la fonction et des fonctions en musique y est envisagée, complétée par de nombreux exemples choisis dans les œuvres, de manière beaucoup plus approfondie qu'elle ne peut l'être dans les quelques pages d'un article.

Tout musicien, et même celui qui le récuse aujourd'hui, connaît l'abécédaire tonal. Ce n'est pas de lui que nous voulons parler, mais de la fonction en elle, multiple dans ses prolongements.

Nous avons évoqué l'homme dans sa cité. Sa « fonction » n'y est pas la même que par rapport à sa famille ou à son pays. De même pour la statue suivant qu'on la considère en relation avec le portail seul, avec la façade ou le monument tout entier. De même encore pour tel accord identique à lui-même dans sa facture, ses intervalles, mais dont la fonction diffère suivant qu'il appartient à un milieu tonal ou à un autre. Ex. 1 [9].

Le père de famille, le citadin ou le citoyen, un seul et même homme, revêt une dignité particulière selon la fonction qui l'occupe. L'accord, lui, jouera dans le concert un rôle désigné suivant qu'il est Tonique, Sous-Dominante ou Dominante du ton, un rôle particulièrement éminent s'il est chargé de modifier le ton, ou pas de rôle du tout s'il n'a aucune fonction. Ex. 2.

Tout un mécanisme, qu'il ne nous appartient pas de détailler ici, entre en jeu dans l'identification de ces fonctions [10].

La première prérogative de tous ces êtres vivants, même de la statue — éléments d'une œuvre essentiellement vivante par l'intérêt et l'émotion qu'elle suscite en nous, comme le thème, comme l'accord —, leur première prérogative est d'appartenir au grand rythme universel *qui est mouvement* [11].

8. « *Harmonie Tonale* », p. 171, tome I de la collection « *l'Harmonie vivante* », 3ᵉ édition (Delachaux & Niestlé).
9. *J.S. Bach : Choral* n° 102, 371 vierstimmige Choralgesänge. Ed. Breitkopf.
10. C'est ici qu'apparaît la nécessité absolue de dissocier organiquement le degré et la fonction. Cf. *Harmonie Tonale*, p. 161.
11. Nous savons aujourd'hui que la matière, inerte en apparence, est en perpétuel mouvement.

Sur certains plans, le mouvement n'est pas apparent : telles les milliards de transformations que subissent nos cellules. Sur d'autres, comme celui de la musique, il en est l'essence même : le fait musical est basé sur une succession de sons qui s'ordonnent en périodes de tension et de détente. La succession des sons n'existe qu'en fonction de l'Espace — place de se dérouler —, et du Temps — durée nécessaire à ce déroulement. Et pour que ce mouvement ne dégénère pas en chaos, il est indispensable que s'impose une notion d'équilibre, de proportion, en un mot d'*Ordre*.

Le Mouvement dans l'Ordre : quelle définition plus simple de la musique dans sa manifestation extérieure pourrait-on trouver ? On voit combien l'examen d'un accord *à l'arrêt*, bien rangé dans sa colonne sur la page d'un catalogue, *peut* devenir l'image d'une redoutable abstraction vidée de tout potentiel dynamique [12].

Mouvement, avons-nous dit : Marche-Repos, Tension-Détente. *Rapport* donc. Le mouvement lui-même est rapport, car il s'accompagne obligatoirement de ce fait complémentaire qui n'est qu'une autre forme de lui-même.

Ainsi, toute la musique est rapport, par sa nature même.

Le « rapport » entraîne aussitôt l'idée d'un point de référence, fixe, prioritaire, autour duquel tout se meut, donc la vision corollaire de ce qui est *essentiel* et de ce qui est *secondaire*.

En musique, ces relations prioritaires sont diversement représentées :

— rapport du son fondamental et de ses harmoniques ;
— rapport des durées inégales, des hauteurs de sons variables, des accents ;
— attraction des degrés faibles vers les forts, des sensibles vers les toniques, des tons voisins vers le ton principal ;
— relation des notes réelles et des notes d'ornement ;
— affinités et contrastes des relations tonales qui élaborent formes et nuances, etc.

Sur un plan plus vaste, nous pouvons constater que rien, au-delà comme en deçà du système tonal, n'existe sans une quelconque mise en rapport d'éléments variables autour d'un point fixe, que celui-ci se nomme :

... au Moyen Age : *chorda*, charnière autour de laquelle se meut une mélodie encore limitée dans ses évolutions ;

... dans l'ère tonale : *tonique*, point de référence immuable ;

... dans l'ère sérielle : *série*, élément constructif fixe et unique.

Ces considérations n'excluent nullement au-delà de la vision globale le travail minutieux, détaillé, qui, tant sur le plan de la technique que sur celui de l'analyse, permettra une parfaite mise au point des parties séparées. Personne ne songerait à nier la nécessité d'identifier et de classer le matériau, pas plus qu'à méconnaître les irremplaçables vertus du microscope. Honneur donc à qui met de l'ordre parmi les accords... mais ce repérage reste un moyen, aucunement un but en ce qui concerne l'œuvre achevée. On peut connaître et manier à la perfection tous les accords, et ne rien comprendre à la musique. Pour être efficace et rejoindre la vérité musicale, le détail doit s'inscrire dans un ensemble reconnu.

Encore une fois, l'Art est une totalité qui exige une éducation totale. Et l'on s'aperçoit alors combien l'éducation de l'esprit se fait ainsi conjointement avec une éducation musicale à larges vues, comprise non seulement à la manière d'un indispensable perfectionnement du métier, mais selon une exigence plus haute qui dépasse le cadre technique pour rejoindre le plan de l'esprit.

La Fonction, ainsi comprise, débouche déjà sur un large horizon.

Mais l'enrichissement progressif du langage musical s'est manifesté par un élargissement corrélatif des fonctions comme des accords eux-mêmes. Fauré d'abord, puis Debussy et Ravel, dans un langage merveilleusement coloré d'accords « scintillants [13] » ont incorporé les dissonances aux consonances, sans pour autant abandonner toute idée de fonction [14].

Aux fonctions *élargies* se sont ajoutées les fonctions superposées [15], puis les fonctions *altérées* [16].

Et nous voici arrivés à la seconde étape de notre petite étude.

La notion d'altération

Altérer signifie changer. Aucun sens péjoratif, en musique ne s'attache à cette expression : l'altération correspond à la modification d'une ou de plusieurs notes appartenant à un ton donné, par l'adjonction d'un bémol, d'un dièse ou d'un bécarre.

Rappelons brièvement, pour la clarté de notre exposé, que la musique étant mouvement, son jeu consiste à déplacer ses tons par le moyen de notes étrangères à l'échelle tonale, notes qui provoquent et illustrent ces déplacements.

Le mouvement des tons se conçoit par rapport à un centre fixe, ton principal, que l'on quitte en *modulant*, chaque nouvelle Tonique exigeant alors, pour être reconnue, que ses fonctions fixatrices, S.D. et D, soient renouvelées en même temps qu'elle. Ceci implique que le pouvoir modulant des altérations existe seulement en raison de cette exigence ; si elle n'est pas remplie, les altérations ne revêtent qu'un caractère transitoire, décoratif. sans influence sur l'état tonal antérieur.

Toutes les altérations ne sont donc pas forcément modulantes. Que d'erreurs sont commises dans l'oubli de cette vérité ! Une seule altération peut suffire à déterminer un changement de ton, comme aussi bien

12. Nous sommes tout à fait conscient du « démodé » de ces propos, face à la « jeune musique ». L'œuvre « aléatoire », « ouverte », « distordue », se rit des valeurs traditionnelles. Mais qui se ride plus vite que la mode ! Les clichés derniers-nés se fanent au jour le jour. En dehors de tout fâcheux esprit d'exclusive, laissons à l'œuvre de patience du temps le soin de départager ce qui est voué à l'oubli... ou non. Et croyons bien que « tout » ne vieillit pas.

13. Cf. supplément du tome II de *l'Harmonie Vivante* : « *De l'analyse harmonique à l'interprétation* », ce qui a rapport à « *La fille aux cheveux de lin* », Ed. Delachaux.

14. Wagner et Fauré, intégralement fidèles au tonal, Debussy et Ravel à la frontière du système.

15. Cf. *Harmonie Tonale*, p. 191.

16. Cf. *id.*, p. 204.

toute une série peut rester sans effet ; l'état harmonique ne se trouve modifié que si une altération suffisamment durable entraîne une modification *de fonction*.

Modulations *passagères* [17], ou modulations *définitives*, l'une et l'autre sont d'*ordre harmonique* : elles font osciller seulement, ou vraiment basculer le ton.

Tout autres sont les altérations d'*ordre mélodique*. Purement ornementales, « accidentelles », elles sont sans action sur l'état tonal, et par-là même ne figurent pas dans le chiffrage [18].

La question qui se pose est de savoir comment les différencier à coup sûr. Nous ne voyons d'autre moyen que de les examiner en regard des *fonctions* qu'elles modifient dans un cas, et ne modifient pas dans l'autre.

C'est dire qu'il est impossible de leur attribuer tel ou tel sens sans être parfaitement au clair sur la signification *musicale* du passage où elles apparaissent. Loin de nous donc les appréciations fragmentaires qui ne tiennent pas compte de l'état de marche — tension, ou de l'état de repos — détente du moment.

17. Que notre vocabulaire personnel nomme « inflexions tonales ».

18. Ces questions qu'un simple article ne permet pas de traiter à fond, sont soigneusement étudiées dans *l'Harmonie Tonale*, § 56, p. 204 : « Les fonctions altérées ». De même en ce qui concerne *le chromatisme*, ses aspects et ses prolongements, p. 213 à 218.

La vision d'un accord altéré ne devient révélatrice de la nature de l'altération que dans le *milieu tonal* propre à cet accord, au moment même où surgit l'altération. Et l'identification de l'accord et du ton dépend alors de la nature reconnue à cette altération.

Mais il y a plus.

Le privilège colorant de l'altération, quelle que soit la nature de celle-ci, modulante ou non, suppose l'obéissance de la note altérée à une *attraction* qui est mouvement, elle aussi : une altération amenée par un dièse est tenue en principe de monter ; celle qu'amène un bémol doit descendre.

Le véritable sens de l'altération, même non modulante, est donc celui d'une *tendance en marche* ; c'est pourquoi son identification nécessite d'abord une claire vision de ce qui la précède et de ce qui la suit. Notons bien que sous ses deux aspects, modulante ou non, l'altération est *créatrice de tension*, par sa marche obligée, donc porteuse d'un pouvoir dynamique.

Si élémentaires que paraissent ces considerations familières à tous, il fallait les mentionner pour éclairer notre conception de la S.D. altérée. Et nous voici exactement arrivés au moment d'envisager une fonction altérée.

(A suivre)

Jacques Burel, secrétaire général de l'U.F.E.A.M. (Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux) nous prie de reproduire dans nos colonnes le texte d'une lettre datée du 27 juin 1974 et adressée à Monsieur le Ministre de l'Education.

L'enseignement de la musique étant surtout la raison de notre revue, nous accédons bien volontiers au désir de notre collègue.
Cette lettre est un précieux document ainsi que le texte de son annexe, qui ne manqueront pas de retenir toute votre attention.

A.M.

Jacques Burel,
Secrétaire général de l'U.F.E.A.M.
Professeur d'éducation musicale au lycée Lakanal, Sceaux

à Monsieur le Ministre de l'Education,
S/c de Monsieur l'Inspecteur Général
Jacques Chailley

Monsieur le Ministre,

J'ai pris connaissance de l'innovation que vous avez annoncée pour la rentrée prochaine en ce qui concerne les activités artistiques et physiques permettent aux chefs d'établissements d'organiser des « groupes interclasses ».

C'est la première fois depuis bien longtemps qu'un Ministre de l'Education se penche avec intérêt sur nos disciplines dites « secondaires » et traditionnellement négligées. Je suis donc très heureux, Monsieur le Ministre, au nom de nombreux collègues et tout spécialement des adhérents de l'Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux, de vous en remercier vivement, cette mesure me paraissant de nature à rendre notre tâche plus aisée, plus diversifiée et plus efficace.

Je me permets également, à cette occasion, de formuler en annexe quelques réflexions et vœux pour la nécessaire transformation de notre discipline musicale qui doit avoir un rôle non négligeable à jouer dans l'œuvre d'éducation.

Dans la certitude que vous voudrez bien examiner ces vœux avec attention, je vous prie d'agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments respectueusement dévoués.

Sceaux, le 24 juin 1974

FINALITES DE L'EDUCATION MUSICALE

— A —

Sur le plan de **l'éducation**, le rôle de la musique est triple :

1. **Rôle épanouissant :** car le jeu musical s'adresse à toutes les facultés : sensibilité, sensorialité, motricité, créativité, mémoire, intelligence, volonté ; car la musique permet à l'enfant de s'exprimer, tout spécialement à celui qui n'y réussit pas bien dans les disciplines trop exclusivement intellectuelles (français, langues, mathématiques). Elle peut alors dénouer des complexes.

2. **Rôle disciplinant :** car la musique exige attention, concentration, adresse, coordination des différents actes (respiration, gestes, audition, lecture). L'effort cérébral peut alors porter ses fruits dans d'autres domaines (autres activités scolaires notamment).

3. **Rôle socialisant :** car la musique ne doit pas rester un art individuel mais doit le plus possible s'élever au niveau des réussites collectives qui exigent le don maximum de chacun au groupe.

— B —

Sur le plan de **l'orientation :**

Le rôle de l'éducation musicale scolaire doit être de révéler des aptitudes souvent cachées, voire ignorées des parents. Ces aptitudes peuvent être à la base d'une orientation vers un certain nombre de métiers de la musique : facture instrumentale, industries du son, édition, pédagogie, critique musicale, musicologie, etc.

Les finalités ci-dessus disent clairement que c'est essentiellement par la **pratique** que la musique peut jouer son rôle dans l'éducation de l'enfant. En conséquence, c'est à la pratique musicale (chant et activités instrumentales) qu'il faut initier les élèves, ceci dès leur plus jeune âge :

— par le jeu sur les instruments à percussion (initiation rythmique et gestuelle, latéralisation, préparation aux instruments à clavier) ;

— par la flûte à bec, introduisant à la pratique d'autres instruments à vent ;

— par la viole de gambe, introduisant à la pratique d'autres instruments à cordes ;

— par le chant et notamment le chant choral.

MODALITES DE L'EDUCATION MUSICALE

Cette initiation doit se faire à tous les stades de la scolarité, depuis la Maternelle jusqu'au Baccalauréat, et éventuellement au-delà, selon des modalités variables en fonction des circonstances et notamment :

— de l'importance numérique du corps d'éducateurs musicaux ;

— du niveau musical des instituteurs et institutrices.

Il semble qu'au départ l'effort pourrait être effectué dans trois directions simultanées :

A l'école primaire

Pour aider et encadrer les instituteurs, nomination de **conseillers pédagogiques** pouvant être :

— soit des professeurs certifiés dégagés d'une partie de leur service ;

— soit des instituteurs MUSICIENS ayant reçu une formation spéciale sérieuse (technique et pédagogique) sanctionnée par un examen probatoire.

En fonction des disponibilités en personnel, le travail pourrait débuter d'abord au Cours Moyen de façon à préparer l'enfant avant son entrée au C.E.S. Puis, progressivement, l'initiation pourrait gagner les Cours Elémentaires et Préparatoire.

Simultanément, la place de la musique (chant et instruments à percussion) pourrait être assurée à l'Ecole Maternelle à la faveur d'une meilleure préparation des maîtresses.

Au C.E.S.

• En doublant le temps consacré à la musique au niveau des classes de 6e et de 5e. L'heure unique est en effet bien insuffisante compte tenu de l'importance du rôle éducatif défini plus haut.

• Au niveau des 4e et 3e, il est difficile, avant de constater le résultat des mesures ci-dessus définies, de faire des propositions constructives sérieuses : option pour les élèves intéressés (2 heures au moins par semaine) ? — Programme minimum pour tous (1 heure seulement) ? Dans l'attente de connaître ces résultats, l'organisation des « groupes inter-classes » devrait permettre de préparer dans tous les lycées le recrutement d'une option de second cycle (3 ou 4 heures par semaine) comparable à celle qui existe actuellement dans un très petit nombre d'établissements et dans les seules sections littéraires.

• Rétablissement d'une épreuve musicale optionnelle au B.E.P.C. (épreuve de caractère essentiellement pratique.

A l'école normale, Dans les conservatoires ou à l'université

Préparation pédagogique des futurs éducateurs musicaux qui doivent non seulement être capables de chanter et de diriger une exécution vocale mais encore être rompus à la pratique des instruments les plus facilement scolarisables :

— instruments à percussion de type Orff ;

— flûtes à bec (quatuor) ;

— violes de gambe ;

— initiation au clavier.

Cette politique devrait porter ses fruits assez rapidement. Une amélioration sensible de la condition enseignante pourrait être enregistrée en quelques années. Cette évolution favoriserait un recrutement plus large qui devrait s'accompagner des nécessaires créations de postes.

Dans le second cycle, une section préparant une épreuve optionnelle au Baccalauréat pourrait fonctionner dans la plupart des lycées. Enfin, les différents métiers de la musique connaîtraient un nouvel essor.

AVIS DE CONCOURS

ANNECY :

Concours sur Epreuves pour recrutement d'UN Professeur de PIANO pour le Conservatoire Municipal de Musique.

— Poste de 18 heures hebdomadaires avec participation aux activités artistiques organisées par le Conservatoire.

Concours le Jeudi 7 Novembre 1974.

Clôture des Inscriptions : Mercredi 23 Octobre 1974.

Tous renseignements : Service des Affaires Culturelles, Mairie d'Annecy (74000).

PERIODIQUES

La *Revue Musicale Suisse,* qui paraît tous les deux mois, contient dans son numéro 2, mars-avril 1974, 114e année, de fort intéressants articles dont je ne cite que ceux écrits en français, d'autres étant en allemand. D'Ernst Levy figure « Réflexions sur l'état de la musique », étude s'étendant sur la « crise grave que traverse la musique ». Voya Toncitch s'attarde sur Chopin, « Regards sur les préludes », étude sérieusement pensée et équilibrée et au cours de laquelle ne pouvait être oubliée George Sand. Le numéro 3 de ce périodique de valeur (mai-juin 1974) contient, sous la plume de Iwanka Krasteva, « Différence et répétition en musique », et de Jirg Stenzi, « L'imprimerie musicale fribourgeoise à l'époque baroque ».

L'Organiste, revue trimestrielle belge, est l'organe de l'Union Wallonne des Organistes. Agée de six ans, son numéro 1 de 1974 s'attarde, bien sûr, sur l'orgue et contient des articles divers, tels que : « A Chapelle-lez-Herlaimont : un buffet d'orgue de 1663, provenant de l'église Saint-Brice à Tournai », « L'orgue de Lambert Chaumont, un essai de reconstitution », « Carillons », etc.

A. M.

LES REABONNEMENTS

En observant la suscription portée sur les sacs d'envoi de la revue, vous pouvez remarquer qu'en tête de vos nom et adresse figure le nom d'un mois de l'année.

Par exemple : OCTOBRE

Cela veut dire que :

1° votre abonnement prend fin avec le numéro d'OCTOBRE 1974 (n° 201);

2° le numéro contenu par le sac d'envoi, s'il porte le même nom de mois (OCTOBRE), est le dernier de votre abonnement, ainsi :

OCTOBRE — M. D...
Rue...
89...

Aux termes de nos Conditions Générales de vente (page 2 de couverture) qui stipulent que « TOUS LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS » et nous avons expliqué pourquoi dans les numéros 200 et 201.

N'attendez donc pas pour renouveler votre abonnement.

Merci.

Un incident technique de dernière heure vous prive du supplément iconographique devant paraître dans le précédent numéro. Vous le trouverez dans le prochain numéro 212 de novembre 1974.

AVIS DE VACANCES DE POSTES

Le Conservatoire National de Région de LYON recrute :

— 1 Professeur de Piano à 16 heures de cours hebdomadaires.

— 1 Professeur de Violon à 16 heures de cours hebdomadaires.

— 1 Professeur de Lecture à vue - Piano à 16 heures de cours hebdomadaires.

— 1 Professeur de Lecture à vue - Cordes à 16 heures de cours hebdomadaires.

— 1 Professeur de Solfège spécialisé à 16 heures de cours hebdomadaires.

Pour tous renseignements s'adresser à :

— Monsieur le Directeur du Conservatoire National de Région de Lyon, 3, rue de l'Angile, 69005 LYON.

Baccalauréat 1975

Le Fascicule (supplément au numéro 212) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1974 est en vente au prix de 7,—.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Éducation Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 5.	VIVALDI : Les Saisons	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 8.	SMETANA : La Moldawa	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 12.	TCHAÏKOVSKY : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 17.	BERLIOZ : Symphonie fantastique	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 202.	Bac. 1974	F 6,—

Francis POULENC

SONATE POUR HAUTBOIS ET PIANO

par Philippe ALLENBACH

La Sonate pour hautbois et piano est la dernière œuvre de Francis Poulenc. Elle marque l'ultime étape d'une évolution qui, depuis 1936, a tendu de plus en plus à unir musique religieuse et musique profane dans le même élan spirituel et la même vigilance méticuleuse en face de la matière sonore.

Citons, à titre d'exemple, le Concerto pour orgue de 1938, dont la ferveur religieuse et la rigoureuse construction semblent comme un écho des « Litanies à la Vierge noire de Rocamadour » de 1936.

Ou encore l'austère Sonate pour deux pianos de 1953, dont l'écriture extrêmement décantée atteint à la transparence d'un motet religieux à cappella (cf. les dernières mesures de l' « Andante lyrico », sorte de buée sonore à la limite du silence).

Enfin, la Sonate pour hautbois, dont une lettre de F. Poulenc à Pierre Bernac nous livre la clé : « Le premier temps sera élégiaque, le second scherzando, et le dernier une sorte de chant liturgique. »

ANALYSE
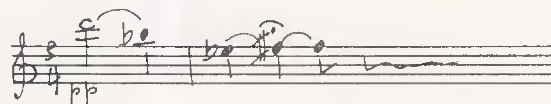
Structure externe

Si Francis Poulenc conserve ici la construction en trois mouvements adoptée dès le trio pour piano, hautbois et basson, l'agencement des parties diffère profondément de ses autres œuvres. Au mouvement lent central, l'auteur substitue un trépidant scherzo et une poignante « déploration » remplace le mouvement vif et bondissant par quoi Poulenc conclut habituellement. Nous verrons par l'analyse interne que cette construction est subordonnée à un programme expressif mené de main de maître : la constante et troublante ambiguïté du premier mouvement se transmue en apaisement conquis de haute lutte dans le dernier, en passant par la savoureuse détente du « scherzo » central.

Structure interne

Premier mouvement. Elégie. D'une construction très personnelle, agencée selon une logique intérieure qui transgresse les lois du genre : nulle trace du bi-thématisme beethovénien, aucun développement, et même la fluide succession de mélodies, habituelle au musicien, disparaît en certains endroits au profit de violences et d'âpretés inhabituelles.

Mesures 1 et 2. Bref récitatif à découvert du hautbois, en sol.



Mesures 3 à 8. Motif mélodique A, en SOL (le balancement majeur mineur se retrouve dans tout le mouvement), sur un soutien en croches monotones au piano, procédé très fréquent chez ce musicien (Elégie pour cor et piano).



Mesures 9 à 22. Expressif commentaire de A, partagé entre le hautbois et le piano, qui nous entraîne vers un nouveau motif B, dans la tonalité éloignée de MIb. (Les vertus éprouvées du système tonal s'équilibrent toujours chez Poulenc avec une souple perméabilité aux acquisitions du XXe siècle : libre juxtaposition de tonalités éloignées - fonctions tonales superposées - polytonalité occasionnelle - non-résolutions - âpretés de certaines dissonances, mais les préoccupations de langage sont toujours soumises aux nécessités de l'expression.)

Mesures 23. B, mélancolique, en imitations, s'insinue au piano, avec un solide appui sur une double pédale de Tonique Dominante dans l'extrême grave du piano (la Dominante est superposée, mes. 23, à un accord de sous-dominante altérée : la dièse do, mib, solb).



Mesures 26 à 33. Douloureux commentaire de B, par le hautbois, qui s'achève sur une cadence à la Dominante de si b.
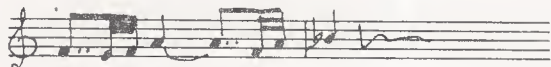
Mesure 34. Eclairage souriant apporté par un nouveau motif C, en SIb, doté d'un contre-chant dont le chromatisme répété lab la dièse, vient se cogner contre le si b du chant.



La fugitive diversion de cette mélodie s'exaspère bientôt en longs accords en RE (44, 45), puis si (amené par la sixte et quarte), contrecarré à son tour par une abrupte dominante de sib avec appogiature non résolue (réb).

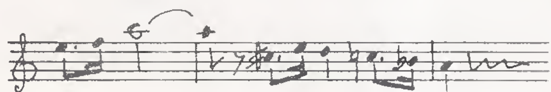
A partir de 48, le matériel thématique se réduit à de simples cellules rythmiques nerveuses, véritables invectives sonores, seules capables peut-être d'exorciser cette lancinante mélancolie.

Mesure 48. Cellule rythmique pointée D, qui bute sur deux accords rageurs (fulgurante modulation de sib à mi).



Mesure 50. Nouvel assaut, cette fois de sib à ré.

Mesure 57. A cette colère répond un bref motif E, rêveur, semi-apaisé, avec arrêt sur des 7, demeurées en suspens, comme une question sans réponse.



Mesure 60. Nouveau motif F ? de caractère inéluctable, avec sa retombée régulière sur un la (la pédale de T au piano se combine avec de pesantes septièmes diminuées).



Enfin, à la mesure 65, un dernier motif G au hautbois, conduit à ce que l'on peut appeler une réexposition très elliptique (simple rappel fugitif des motifs précédemment entendus).

Mesure 65. Motif G (qui sera repris dans le final).



(A noter qu'avant la réexposition, le hautbois chante déjà en SOL sur la SEPTIEME DIMINUEE de sib.)

Réexposition : A : mes. 72
B : mes. 80
C : mes. 84
E : mes. 89
F : mes. 85.

Conclusion en sol, sur l'accord de tonique, enrichi de deux appogiatures (fa et do, App. Altérée) non résolues, qui nous laissent sur une impression de mystère, de question posée...

Le **Scherzo** qui suit apporte une plage de joie bienvenue et tonifiante, avec ses capricieuses arabesques, son rythme trépidant, et la diversité des effets demandés au hautbois (staccato, legato, notes répétées, etc.).
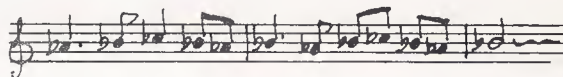
Au centre de ce scherzo s'inscrit un trio mélodique, avec un rappel très explicite d'un des moments les plus intenses du « Stabat Mater ». (Mes. 131... 133.)



Cette réminiscence, consciente ou non, apporte un témoignage supplémentaire des affinités étroites qui unissent musique religieuse et musique profane dans l'œuvre de Francis Poulenc.

Enfin, la « déploration » qui clôt l'œuvre baigne tout entière dans une atmosphère modale.

Un thème mélodique, confié au piano d'abord, la domine presque entièrement, mêlé à de fugitifs mais significatifs rappels du premier mouvement.



Ce thème revêt le caractère d'une prière à la fois humble et brûlante : on songe ici à la dernière supplication du **Gloria.**

Il est suivi, des mesures 6 à 27, de pathétiques commentaires mélodiques du hautbois, avec de saisissants changements de registre (Mes. 15 à 26), et soutenu par de hiératiques accords du piano.

A la mesure 27, réapparaît un motif ébauché seu-

⟶ 25

Maurice RAVEL : Boléro

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

Partition : Durand et Cie, Paris.

Enregistrements : On a l'embarras du choix parmi plus d'une vingtaine actuellement au catalogue général. Nous indiquons ici ceux qui nous semblent également intéressants à cause des autres œuvres utilisables en classe d'éducation musicale :

Ansermet (avec Valse ; Dukas : Apprenti Sorcier ; Honegger : Pacific) - DEC (30) 7.030.
Baudo (avec Alborada, Daphnis, Valse) - SUP (30) SUA ST 50.574.
Bauer (avec Debussy : Prélude Faune ; Dukas : Apprenti Sorcier ; Saint Saëns : Danse macabre) - VEG (30) 16.217.
Dervaux (avec Pavane ; Debussy : Prélude Faune ; Prokofiev : Amour 3 oranges) - BAC (30) 80.050.
Golschmann (avec Alborada, Ma Mère l'Oye, Pavane) - FON (30) 6549.001.
Karajan (avec Moussorgsky : Tableaux) - DGG (30) 139.010.
Monteux (avec Ma Mère l'Oye, Valse) - PHI (30) 6500.226.
Silvestri (avec Debussy : Prélude Faune ; Dukas : Apprenti Sorcier ; Saint Saëns : Danse macabre) - TRI (30) C 045-10.858.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

H. Jourdan-Morhange, Ravel et nous, Ed. Le Milieu du Monde, Genève, 1945.
A. Machabey, M.R., Ed. Richard Massé, Paris, 1947.
W. Tappolet, M.R., Olten, 1950.
Vl. Jankélévitch, M.R., Ed. du Seuil, Paris, 1956.
J. Bruyr, M.R. ou le lyrisme et les sortilèges, Plon, Paris, 1950.
J. van Ackere, M.R., Ed. Elsevier, Paris-Bruxelles, 1957.

LE MUSICIEN :

Ravel et l'Espagne : Né dans le Pays Basque, non loin de la frontière espagnole ; sa première enfance déjà fut bercée par les échos d'au-delà de cette frontière, et toute son activité de compositeur reste jalonnée par les témoins d'un attachement fidèle à cette Espagne qui, musicalement, semble être sa seconde patrie. Elle a en effet inspiré de nombreuses de ses œuvres : Habanera (1895), Pavane pour une Infante défunte (1899), Alborada del gracioso (1905), Rhapsodie espagnole (1907), L'heure espagnole (1907), Tzigane (1924), Boléro (1928), Don Quichotte à Dulcinée (1932).

Ravel et la magie de l'orchestre : Si à tous les points de vue une technique sans faille est la clé de tout le « charme » de Ravel — lui qui a professé en toute circonstance le primat du métier — c'est principalement dans le domaine de l'orchestration qu'il nous semble inégalable. Peu de musiciens ont comme lui ce sens inné, cette appréciation exacte des timbres instrumentaux. Profitant de l'exemple d'abord de Rimsky-Korsakov et de Richard Strauss, mais aussi de Stravinsky et de Debussy, s'appuyant également sur la connaissance des musiques exotiques, particulièrement celle de l'Espagne, puis du jazz, Ravel s'est constitué un langage instrumental hors pair, sachant utiliser les timbres en les juxtaposant comme les couleurs d'une riche palette sonore, et en les mélangeant pour créer des sonorités inédites. Cette maîtrise de la couleur instrumentale l'a poussé parfois à orchestrer les œuvres d'autres compositeurs, comme par exemple « les Tableaux d'une Exposition » de Moussorgsky. Mais plus souvent encore il a orchestré ses propres compositions instrumentales : le Menuet Antique, la Pavane pour une Infante défunte, la Barque sur l'Océan, Alborada del Grasioso, les Valses nobles et sentimentales, les Contes de ma Mère l'Oye, la Habanera, Tzigane. Une des plus belles réussites dans ce domaine reste assurément le « Boléro » qui constitue une brillante démonstration d'orchestration.

CIRCONSTANCES DE LA COMPOSITION :

C'est en 1928, pour la célèbre danseuse Ida Rubinstein, qui lui avait demandé de lui composer un ballet, que Ravel a conçu son Boléro. Il avait accepté à condition qu'elle se contente de l'orchestration de quelques extraits d' « Ibéria » qu'Albéniz avait composé pour le piano seul, car, devant entreprendre une tournée en Amérique, il se sentait quelque peu pressé par le temps. Lorsqu'à son retour il songea à exécuter son projet, il apprit par un ami que le chef d'orchestre espagnol Fernandez Arbos avait déjà arrangé un ballet avec ces pièces d'Albéniz pour une danseuse espagnole, et qu'il avait même des droits exclusifs sur cette musique. Ravel décida alors d'orchestrer sa propre musique et, pour aller plus vite, d'en composer une qui ne demandait que ce seul effort d'orchestration. Gustave Samazeuilh raconte qu'un matin de juillet 1928, Ravel lui joua au piano une singulière figure rythmique en lui demandant : « Tu ne trouves pas que cet air a quelque chose d'insistant ? » Et il ajouta : « Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement, en graduant de mon mieux mon orchestre. »

C'est ainsi que naquit le Boléro, pour lequel Ravel donne encore les explications suivantes : « Pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque pas de modulation ; un thème genre Padilla, du rythme et de l'orchestre. » Et un peu plus tard : « C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie que par l'harmonie et le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité est apporté par le crescendo orchestral. » Et José Bruyr rapporte cette autre citation de Ravel à propos de cette œuvre : « Une fois l'idée trouvée, n'importe quel élève du Conservatoire devait, jusqu'à la modulation finale, réussir aussi bien que moi. »

Le Boléro fut dansé pour la première fois par Ida Rubinstein le 22 novembre 1928, et au concert il fut donné pour la première fois le 11 janvier suivant avec succès. Ravel fut le premier surpris par l'enthousiasme populaire suscité par son œuvre. Lorsque son frère Edouard lui raconta qu'au milieu des acclamations frénétiques une vieille dame cramponnée rageusement à son fauteuil criait : « Au fou ! Au fou ! », Maurice Ravel lui répondit : « Celle-là... elle a compris ! » Faut-il voir dans cette réponse une confirmation de la pensée de A. Suarès qui veut déceler dans ce Boléro « l'image sonore du mal implacable qui rongeait le cerveau de Ravel, une sorte de danse macabre tragique, la confession d'un cauchemar » ?

Le succès du Boléro allait grandissant et il devint la pièce la plus populaire de l'auteur.

L'ŒUVRE :

Le Boléro est une véritable gageure musicale. Pour suggérer la vivacité changeante d'une danse espagnole, Ravel s'abstient de toute variété mélodique, rythmique, harmonique. Il renonce même dans l'orchestre aux traditionnelles castagnettes et au tambour de basque qui sembleraient indispensables pour créer la couleur locale.

La forme : Il n'y a pas, comme le préconisent certains auteurs, pure répétition et donc absence de forme. Déjà ce qui est répété se présente sous une forme définie et équilibrée. Nous constaterons qu'il n'y a pas une seule mélodie éternellement répétée, mais deux éléments complémentaires, comme une idée principale (A), la première, et une idée secondaire (B), la deuxième, après laquelle la première est reprise, ce qui constitue effectivement au départ une forme-lied ABA qui, par extension, devient ABABAB, etc. Certes on pourrait alléguer que c'est une forme bien faible. Mais n'y a-t-il pas à travers toute l'histoire de la musique des formes semblables, à répétition, d'un même thème — les si nombreuses œuvres à variations. Si d'autres, d'un thème donné, variaient tel élément ou tel autre, la mélodie sur harmonie constante, ou la polyphonie sur basse constante, tout en le présentant x fois avec le même timbre instrumental constant, ne peut-on aussi concevoir qu'une fois quelqu'un ait envie de varier cet autre élément musical qu'est la couleur instrumentale, pendant que les autres données restent constantes ? C'est donc comme une espèce nouvelle de thème varié qu'on peut reconnaître dans ce Boléro.

L'orchestre : Cet orchestre qui n'a cessé de s'enrichir depuis Berlioz comprend ici la formation suivante : 2 grands flûtes, une petite flûte, 2 hautbois, le 2e prenant le hautbois d'amour (instr. transpositeur en la), le cor anglais (intr. transp. en fa), la petite clarinette en mi b, 2 clarinettes en si b, la clarinette basse en si b, 2 bassons, le contre-basson, 4 cors en fa, la petite trompette en ré, 3 trompettes en ut, 3 trombones, le tuba, 3 saxophones (sopranino en fa, soprano en si b, ténor en si b), 3 timbales, 2 tambours, les cymbales et le tam-tam, le célesta, la harpe, le quintette à cordes.

Le rythme : Dans un mouvement immuable de « Tempo di Bolero moderato assai La noire = 72 » à 3/4 l'un des tambours donne le départ rythmique avec une formule de deux mesures, répétée inlassablement tout au long du morceau (R). Le 3/4 est par ailleurs scandé régulièrement et de plus en plus vigoureusement par l'orchestre, en appuyant au début essentiellement sur le premier et le troisième temps, plus loin sur les trois.

La mélodie : La mélodie est diatonique, d'une apparente simplicité, même d'une « noblesse rigide » selon H. Jourdan-Morhange, insistante, obsédante en elle-même déjà, à plus forte raison dans ses éternels retours, quelque peu mélancolique et rêveuse aussi, s'insérant merveilleusement dans la régularité du rythme général, malgré sa propre grande liberté rythmique qui découle de nombreuses tenues syncopées et de l'usage du triolet.

Dans cette mélodie, une idée fixe qui devient une véritable obsession, on peut reconnaître deux phrases de 16 mesures chacune, la première (A) pouvant être considérée comme la phrase principale, la seconde (B) comme phrase secondaire. Chacune est encore divisible en deux sections de 8 mesures et comporte donc une césure au milieu, avec un repos sur la dominante pour la première et sur la médiante pour le deuxième. La première (A) est nettement diatoniquement en do majeur et se déroule dans un ambitus ne dépassant l'octave que d'un degré vers le haut. La deuxième par contre use, mais toujours diatoniquement, de degrés altérés empruntés à la sous-dominante mineure, et se déroule sur une étendue beaucoup plus large, semblant vouloir ne pas cesser de descendre dans sa dernière partie de toute une octave supplémentaire. Il y a donc une nette opposition entre les deux éléments mélodiques qui atténue inconsciemment par l'alternance l'impression d'uniformité thématique engendrée par les nombreuses répétitions.

L'harmonie : En dehors de l'effet produit par la subite modulation finale, l'harmonie reste complètement à l'arrière-plan. Les trois temps de chaque mesure sont simplement supportés par une respiration régulière faisant alterner à la basse la tonique (pre-

mier temps) et la dominante (troisième temps). Au cours de la progression, ces harmonies fondamentales immuables s'enrichissent de notes ajoutées (appoggiatures simultanées) ou de superpositions simultanées d'éléments des trois degrés principaux (tonique et dominante, tonique et sous-dominante, dominante et sous-dominante).

Ce n'est qu'à la dernière minute qu'une soudaine modulation de do à mi majeur (mes. 327 à 334) libère l'auditeur de l'envoûtement qu'il vient de subir, modulation d'autant plus intrigante et libératrice à la fois qu'elle est plus inattendue après tout un quart d'heure d'ut majeur.

ANALYSE :

Ces quelques éléments sont maintenant utilisés dans une prodigieuse progression orchestrale dans laquelle l'attrait d'une instrumentation toujours nouvelle le dispute à l'agacement qui pourrait résulter de la répétition, l'intérêt étant nourri par cette amplificateur presque insensible mais continue, grandissante, hallucinante, relancé par telle combinaison inédite (comme flûte, cor et célesta) ou tel timbre qui s'était fait attendre trop longtemps (comme l'intervention mélodique des violons).

Suivons maintenant pas à pas le déroulement de cette progression, commençant par un pianissimo de la seule flûte pour aboutir finalement au tutti assourdissant de la coda.

Le départ rythmique est donc donné par un tambour et le pizzicato des cordes (altos et violoncelles) avec deux fois la formule rythmique de deux mesures. Notons dès à présent — pour ne plus y revenir — qu'entre les différents exposés des éléments thématiques par les divers instruments ou groupes instrumentaux, la formule rythmique de deux mesures est répétée une fois à vide, avec la composition instrumentale toujours plus riche qui accompagne l'exposé thématique suivant.

Nous distinguerons chaque fois le ou les instruments jouant la mélodie, ceux qui s'associent au rythme du tambour, et ceux qui servent de remplissage harmonique de plus en plus accentué sur les trois temps.

1. **Thème A** : solo de flûte (mes. 5).
   Rythme : premier tambour.
   Accompagnement harmonique : altos et violoncelles (pizzicato).
   nuance : pp.

2. **Thème A** : solo de clarinette (mes. 23).
   Rythme : tambour et 2e flûte.
   Accomp. harm. : altos et violoncelles.
   nuance : p.

3. **Thème B** : solo de basson (mes. 41), qui exploite avantageusement son registre aigu.
   Rythme : tambour et flûte.
   Accomp. harm. : altos, violoncelles et harpe ajoutant aux deux derniers temps de la mesure une grappe de deux notes conjointes.
   nuance : mp.

4. **Thème B** : petite clarinette en mi b (mes. 59) stridente dans son registre aigu, s'adoucissant lorsqu'elle descend à son registre plus grave.
   Rythme : tambour et flûte.
   Accomp. harm. : altos, violoncelles et harpe ajoutant maintenant des grappes de trois notes conjointes.
   nuance : p.

5. **Thème A :** solo de hautbois d'amour (mes. 77) au timbre archaïque.
   Rythme : tambour et les bassons alternatifs.
   Accomp. harm. : pizz. des cordes graves et seconds violons divisés.
   nuance : mp.

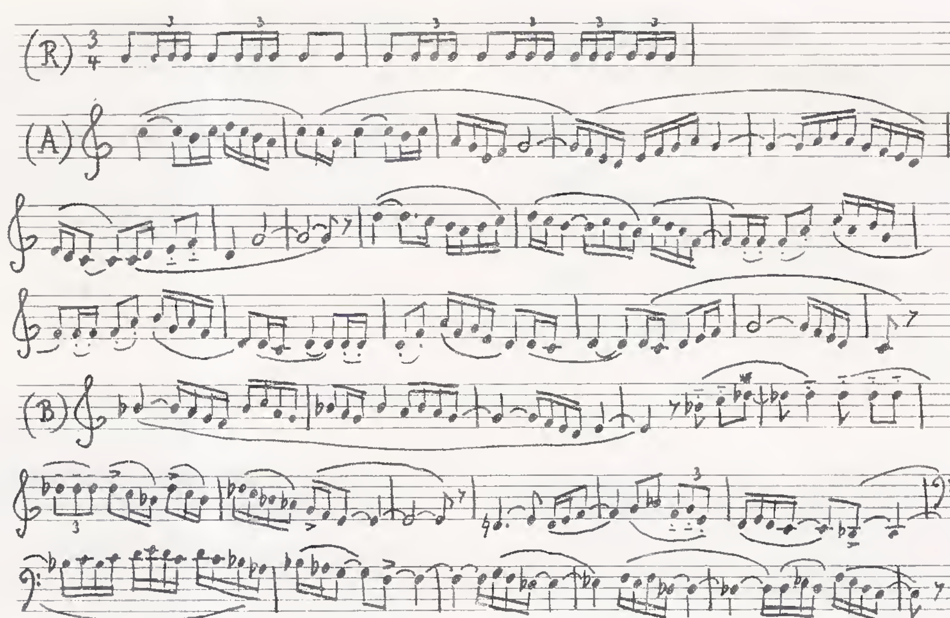
6. **Thème A** : trompette (avec sourdine) et flûte (à l'octave) (mes. 95). Les harmoniques s'additionnant, il en résulte un timbre absolument inédit dans lequel on ne reconnaît plus ni l'un ni l'autre des deux solistes.
   Rythme : tambour et cor.
   Accomp. harm. : cordes (sauf deuxièmes vio.) en pizz. de doubles, triples et quadruples cordes.
   nuance : mp pour la tromp., mais pp pour la flûte.

7. **Thème B** : saxophone ténor en si b (mes. 113) chantant en vibrato.
   Rythme : tambour et trompette avec sourdine.
   Accomp. harm. : cordes sans les premiers violons et deux flûtes ; vers la fin (mes. 125) une clar. remplace la seconde flûte.
   nuance : pour le soliste : mp espressivo, vibrato.

8. **Thème B** : saxo-sopranino (mes. 131) relayé par le saxo-soprano (mes. 143).
   Rythme : tambour et trompette.
   Accomp. harm. : cordes, hautbois et cor anglais.
   nuance : mp pour les solistes : espressivo vibrato.

9. **Thème A** : (mes. 149), cor solo renforcé par le célesta en octaves, et les deux petites flûtes dans le registre aigu à la tierce et à la quinte. C'est donc une véritable mixture que nous propose Ravel dans laquelle le son fondamental du cor est enrichi par les autres solistes comme par des harmoniques supplémentaires. Le résultat en est encore une sonorité inédite et qui évoque effectivement certaines registrations d'orgue.
   Rythme : tambour, flûte et cor.
   Accomp. harm. : cordes, harpe, clar. basse et bassons.
   nuance : cor mf, célesta p, flûtes pp.

10. **Thème A :** (mes. 167), hautbois, hautbois d'amour, cor anglais et les deux clarinettes ; le hautbois



d'amour intercalant la quinte dans l'octave produite par les autres solistes produisant ainsi l'effet d'un jeu de hasard ou de quinte à l'orgue.
Rythme : tambour, cor et trompette.
Accomp. harm. : cordes arpégées partiellement suivant le rythme caractéristique, harpe, clar. basse, bassons et 2 trompettes.
nuance : mf.

11. **Thème B** : (mes. 185), solo de trombone, dans un registre assez élevé.
Rythme : tambour, flûte, cor et les altos.
Accomp. harm. : clarinettes, clar. basse, contrebasson, harpe, cordes graves et seconds violons.
nuance : mf sostenuto.

12. **Thème B :** (mes. 203), une mixture formée par : 2 clarinettes et saxo-ténor, 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, cor anglais. C'est en somme une mixture formée par les bois aigus.
Rythme : tambour, cor, trompette et seconds violons.
Accomp. harm. : clar. basse, bassons, ctr. basson, harpe, cordes graves et premiers violons.
nuance : f.

13. **Thème A** : (mes. 221), 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, et premiers violons. C'est enfin la première intervention mélodique des cordes, associées aux bois aigus. Pas de mixture, tous à l'unisson ou à l'octave.
Rythme : tambour et 2 cors.
Accomp. harm. : bassons, ctr. basson, cor, timbales (première apparition), seconds violons, altos et cordes graves.
nuance : f.

14. **Thème A** : (mes. 239) imposante mixture réunissant : 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes et premiers et seconds violons divisés.
Rythme : tambour et 2 cors.
Accomp. harm. : clar. basse, bassons, ctr. basson, 2 cors, saxo-soprano, timbales, harpe, altos et cordes graves.
nuance : f.

15. **Thème B** : (mes. 257) imposant unisson sur deux octaves : 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, cor anglais, une trompette et les violons divisés.
Rythme : tambour et 2 cors.
Accomp. harm. : 2 clar., 2 bassons, ctr. basson, 2 cors, 2 trombones et tuba, 2 saxophones, timbales, harpe, altos et cordes graves.
nuance : toujours encore f.

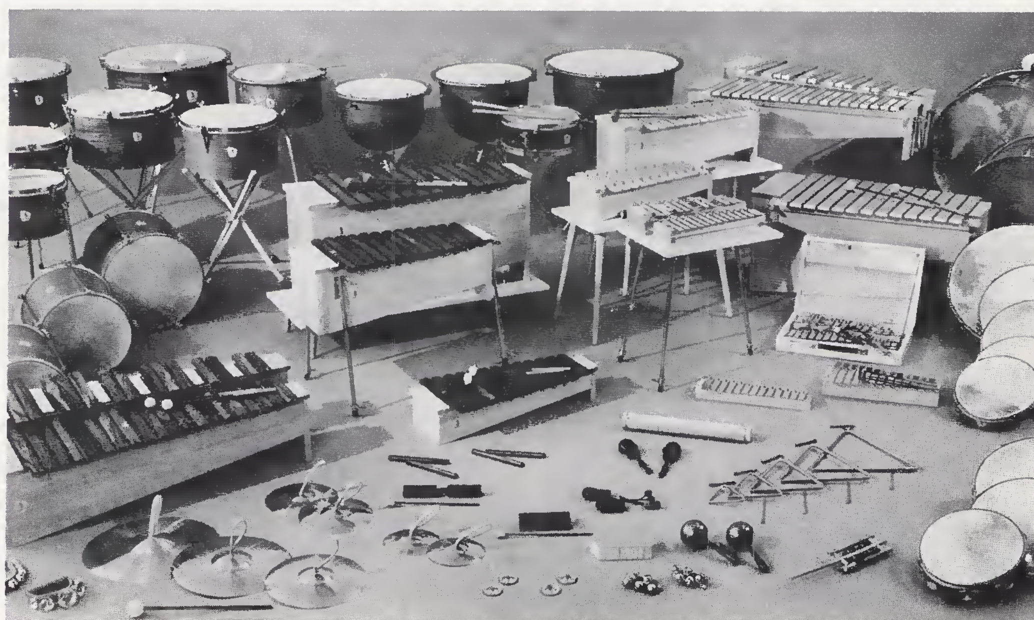
16. **Thème B** : (mes. 275) en mixture : 2 flûtes, petite flûte, 2 hautbois, cor anglais, 2 clar., trombone, saxo-sopranino, violons, altos et violoncelles.
Rythmes : tambour et 4 cors.
Accomp. harm. : clar. basse, bassons, ctr. basson, 3 trompettes, 2 trombones, tuba, timbales, harpe et ctr. basses.
nuance : toujours f.

17. **Thème A** : (mes. 293) mixture : 2 flûtes, petite flûte, 3 trompettes en ut, une trompette en ré, saxo-sopranino, saxo-ténor et les premiers violons divisés.
Rythme : tambours à 2 à partir de maintenant, 2 hautbois, 2 clar., 4 cors, plus seconds violons, altos et violoncelles divisés et en quadruples cordes.
Accomp. harm. : clar. basse, bassons, ctre. basson, 3 trombones et tuba, harpe, ctr. basses, timbales.
nuance : ff. C'est maintenant qu'on a atteint l'apogée de la puissance.

18. **Thème B** : (mes. 311) encore une mixture réunissant les flûtes, les 4 trompettes, un trombone, les saxophones et les premiers violons divisés.
Rythme : tambours, 2 hautbois, 2 clar. et 4 cors, les cordes (sauf premiers violons).
Accomp. harm. : basses des bois, trombones et tuba, harpe, basses des cordes, timbales.
nuance : ff.

Le thème, cette fois-ci, n'est pas mené jusqu'au bout. Il reprend son élan (mes. 324), puis, subitement (mes. 327) c'est la fameuse modulation libératrice. Par un changement d'éclairage instantané l'orchestre saute brusquement dans le lumineux mi majeur, avec un rappel d'éléments du thème A. A la fin de la mesure 334 l'on revient tout aussi brusquement en ut pour une courte coda de six mesures sublimant le rythme et la dissonance dans l'extrême puissance du tutti qui semble comme éclater sur le bref accord final.

•••



Examens et Concours

C.A.P.E.S. 1974

d'Education Musicale et Chant Choral

Epreuve écrite n° 2 : Ecriture musicale

Les candidats ont le choix entre deux sujets :

Premier sujet : Harmoniser pour ensemble vocal mixte (chorale scolaire) le morceau ci-après en en respectant le style. Y ajouter au choix un prélude ou un postlude constituant à partir d'un de ses fragments une variation mélodique ou un court développement.

Le temps a laissé son man- teau De vent, de froi- dure ou de plui- e Et

s'est vê-tu de brode- ri-e, De so- leil lui-sant clair et beau . Il n'y a

bête ni oi-seau Qu'en son jar-gon ne chante ou cri-e , Le temps a lais -

sé son man-teau . Ri-viè-re, fon-taine ou ruis-seau Por-tent en livré-e jo-li- e

Gout-tes d'ar-gent, d'orfèvre- ri -e . Le temps a lais-sé son man-teau

De vent, de froi-du-re ou de plui - e .

(Charles d'Orléans).

Deuxième sujet : Choisir l'une des deux lignes ci-après et, pour la ligne choisie, déterminer la durée et le registre à partir desquels on développera par écrit une séquence (trois minutes d'audition au maximum) pour un instrument polyphonique ou une formation de son choix.

a)

b)

Ecrit, épreuve n° 3. Dissertation (6 heures)

Préciser le rôle de Paris dans l'histoire des arts entre 1918 et 1937, en insistant particulièrement sur la place qu'y tient la musique et sur les rapports qu'elle présente avec les autres arts.

L'ARRÊTÉ DU 20 MAI 1974 indique que le « Certificat d'aptitude pédagogique des instituteurs » est admis par décision individuelle du président de l'université, en dispense du baccalauréat de l'enseignement du second degré en vue de l'inscription dans les universités (*B.O.E.*, n° 25 du 20 juin 1974, p. 1863).

C.A.P.E.S.
Programme pour la session de 1975
(Programme limitatif)

Questions :

1. La messe polyphonique des origines à l'ouverture du Concile de Trente et sa signification dans le contexte religieux et moral de l'époque. — 2. Le problème du baroque dans la musique et dans les autres arts. — 3. La musique française de 1918 à 1937 et ses rapports avec les autres arts.

Auteurs :

1. Machaut : Messe Notre-Dame. — 2. Couperin : Quatrième Livre de clavecin (édition Le Pupitre, Heugel, Paris). — 3. Berlioz : Requiem. — 4. Fauré : La Bonne Chanson. — 5. Schönberg : Pierrot Lunaire. — 6. Varèse : Ionisation (*B.O.E.* du 27 juin 1974, n° 26, p. 2029).

BACCALAUREAT 1975
(Epreuve facultative)

Œuvres imposées :

Albéniz, Ibéria (piano, premier cahier).

Ravel, Concerto en sol piano et orchestre).

Roussel, deux Mélodies (chant et piano) : le Bachelier de Salamanque. Réponse d'une épouse sage.

Les analyses de ces œuvres feront, comme chaque année, l'objet d'un fascicule spécial, publié par *L'Education Musicale* sous le numéro de novembre 1974, n° 212, qui paratra vers le 15 novembre 1974, au prix de 7,00 F.

En aucun cas, il ne sera donné suite à une commande qui ne serait pas accompagnée de son titre de paiement (virement postal, trois volets - chèque bancaire - mandat-poste).

On trouvera dans ce numéro 211, d'octobre 1974, ainsi que dans le supplément 212, une liste d'analyses musicales pouvant servir d'œuvres au choix. Ces analyses sont au prix de 3,00 F l'exemplaire.

Brevets de technicien
Métiers de la musique et Facture instrumentale :
Programme d'histoire de la musique
pour l'année scolaire 1974-1975

En application de l'arrêté du 22 avril 1966 portant création du brevet de technicien Métiers de la musique, l'épreuve d'histoire de la musique (épreuve A2) portera, pour la session d'examen de 1975, sur le programme suivant :

— Les Ballets russes en France, de 1910 à 1930;

— Arthur Honegger : *Jeanne au Bûcher.*

*
**

En application de l'arrêté du 24 mai 1972 portant création du brevet de technicien Facture instrumentale, l'interrogation d'histoire de la musique (épreuve A4) portera sur les six œuvres suivantes pour la session d'examen de 1975 :

— Haydn : *Symphonie « La Reine »*;

— Schubert : *Marguerite au rouet* (Chant et Piano);

— Saint Saëns : *Le Rouet d'Omphale* (Orchestre);

— Emmanuel Chabrier : *Bourrée fantasque* (Piano) ;

— Albert Roussel : *Le Festin de l'Araignée* (Orchestre);

— Gabriel Fauré : *Clair de Lune* (Chant et Piano).

---

17 ⟵

lement dans le premier Mouvement (Motif G), qui prend ici la dimension d'une incantation obsédante, et aboutit au thème initial chanté fortissimo au piano.

Mesures 43 à 50. Succède un autre rappel, inattendu, et très bref, du motif C du premier Mouvement. Il ne réussit pas à s'imposer au retour du motif initial de 51 à 54, avant l'apaisement, des dernières mesures, tout emprunt de lassitude et d'amertume, chanté d'abord par le piano, et repris en écho par le piano, aux confins du silence...

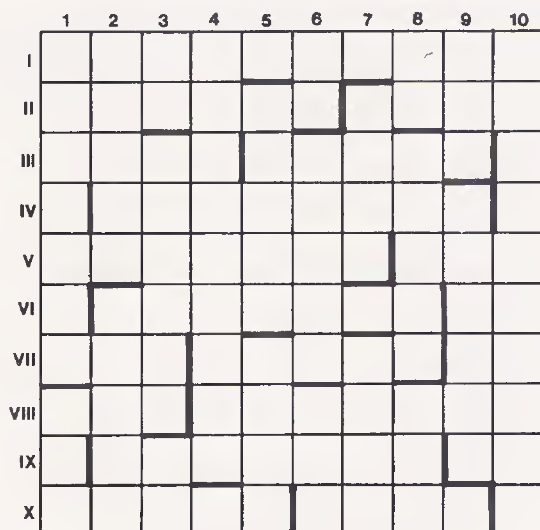
« Mon canon, c'est l'instinct », disait Poulenc luimême. L'extrême naturel de cette musique s'accorde entièrement avec ce dire du musicien, et il est pour nous un garant de sincérité parfaite, d'engagement total de soi, dans le divertissement le plus débridé comme dans la prière la plus intense.

La Sonate pour hautbois nous offre comme une lecture transparente de la vie intérieure du musicien, avec ses complexités et ses déchirements, et nous montre, avec le final en son entier, qui n'est qu'une longue supplication, comment tout le drame humain se résout chez lui dans l'abandon final à Dieu.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Problème n° 6



HORIZONTALEMENT

I — Elle est à l'origine du clavecin moderne.

II — Prénom d'un fabricant de pianos / Un de ses tableaux a inspiré « la machine à papier » de G. Klebe (1950).

III — Haut / Auteur d'une « cantate à St Michel » (1966).

IV — . / Organiste et compositeur anglais du XVIe.

V — Languedocien dont Debussy disait : « Sa musique sent bon... » / Parfois brève.

VI — Un précurseur de la forme concerto / Initiales d'un élève de Respighi, auteur de nombreux ballets (« Barabau », « Le Bal »...).

VII — Jeu précis / De Fauré, poème de Verlaine (1891) / Initiales de l'auteur d'Ibéria.

VIII — Le violon lui doit « Trajectoires » / Non altéré.

IX — Atonal et lunaire / Initiales d'un grand chef d'orchestre né en 1898.

X — Indépendant né en 1932, auteur de « Cosmogonie » pour trois orchestres / Grand pédagogue.

VERTICALEMENT

1 — Signe attachant / Bergson dit qu'il « dilate notre perception ».

2 — Agitato / Il faut les garder.

3 — Entourent la notation / « Clarendon » / Note inversée.

4 — A donné avec « Les troqueurs » le premier opéra comique français.

5 — . / Musique bien-aimée / Comme un Stradivarius.

6 — Commencent une sérénade / Tradition du folklore / Début de trope.

7 — . / Tchèque né en 1883 / . / Honegger a écrit la musique de ce film d'Abel Gance (de bas en haut).

8 — Initiales (nom-prénom) d'un grand violoniste (1784-1859) / « Du village » (1752) / Ancien sigle d'un office de diffusion.

9 — Clé anglaise / Néo-classique français, auteur de « Christus Rex » (1967).

10 — . / Ballet de Pugni, dont le titre désigne depuis un galop-polka.

BIBLIOGRAPHIE

« Tous musiciens » - Henri Jarrié, Edit. Schott

C'est un document que peuvent utiliser les enseignants d'éducation musicale, ainsi que l'instituteur recyclé, donc informé des méthodes actives, lesquelles, dans un premier temps, permettent d'observer, de faire découvrir et de susciter la créativité. Mêler les paramètres musicaux le plus vite possible est une évidence pour le progrès en vue d'une certaine capacité d'écoute. C'est ce que recommande Henri Jarrié à travers son expérience de jeux sensoriels sur les qualités du son, qu'il dirige à l'aide de fiches techniques très utiles pour le meneur de jeux.

Cet ouvrage ne suit pas une véritable progression, mais plutôt une direction de travail pour un éveil sensoriel au niveau pré-élémentaire et élémentaire.

Les rythmes étant des éléments de communication, l'accent est mis sur le jeu de rythmes simultanés (corporel et instrumental), sur le jeu d'orchestration, le jeu en canon verbal et instrumental, le jeu de la durée, de la hauteur sonore liée au mot mélodique, au timbre et à l'intensité. Ces jeux sonores, qui développent chez l'enfant ses perceptions, peuvent également être structurés dans le temps par des formes musicales à faire découvrir : formes élémentaires ou plus élaborées où la musique naîtra peu à peu. Par là, il y aura recherche et communication, comme au temps originel où la musique était liée à la vie de la communauté.

« Tous Musiciens », de Henri Jarrié, est donc un guide éclairé qui montre bien que la musique est avant tout un art de participation.

MADELEINE MABILAT

OUVRAGES D'EDUCATION MUSICALE

Solfège, chant, percussion, flûte à bec, Instrumentarium Orff, etc.

Extraits du catalogue

Bardez et Valibouse. LE CODE DE LA FLUTE A BEC. Etude des cinq types de flûtes à bec. Doigté chiffré en deux couleurs. Illustration bicolore.
6 cahiers, cahier I et II, chaque 12,35

Chailley. COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Préparation au professorat d'enseignement musical et aux Instituts de Musicologie. Tome I. Des origines à la fin du XVIIe.
— Cours d'histoire 41,60
— Exemples musicaux, 4 volumes, chaque 29,65

Fulin. LA MENESTRANDIE. Chansons et danceries du Moyen Age et de la Renaissance. Collection de musique instrumentale.
Fascicule 1 : Claude Gervaise (1555) — Fascicule 2 : Branles gais (1547). Chaque 9,25

Gillot et Léonard. JE SUIS MUSICIEN. Première initiation au monde de la musique. 6 cahiers.
Cahier 1 9,75
Cahiers 2, 3, 4, 5, chaque 12,35

Hansen et Dautremer. COURS COMPLET D'EDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL.
4 livres, cl. de 6e, 5e, 4e et 3e, chaque 15,00

Jamin. HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Format poche, 208 p. dont 100 d'illustrations 11,05

Le Prev. MUSIQUES. Chants et rythmes, 6 cahiers progressifs.
INITIATION A et B, chaque 9,10
Cahier 1 : degré débutant 9,10
Cahier 2 : préparatoire 11,05
Cahier 3 : clés de sol, fa et ut 4e 10,40
RYTHMIQUE. Exercices et jeux élémentaires en vue de la lecture rythmique et du développement des reflexes.
Cahier I 7,15

Le Touzé. ENTREZ DANS LA DANSE. Pour ensemble de percussions avec flûte à bec.
2 volumes, chaque 9,10

Levallois. MUSIQUE A TRAVERS CHANTS. Chants et exercices à une ou deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion. Illustrations G. Beuville.
Vol. 1, cl. de 6e — Vol. II, cl. de 5e — Vol. III, cl. de 4e, chaque 15,00

Levallois, Ligistin. LA FLUTE AVANT L'ORCHESTRE. Initation à la flûte à bec. Exercices préliminaires 13,65

Levallois, Le Touzé, Ligistin. LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE, pour flûte à bec et percussion avec chant.
6 cahiers, chaque 11,05

Ligistin. ADAPTATION D'AIRS ET DE DANSES ANCIENS pour ensemble de flûtes à bec.
1er livre : XVIIIe siècle — 2e livre : XVIIe siècle, chaque 10,55
3e livre : XVIe siècle 11,85
4e livre : Epoques diverses 14,45

Millot. LA FLUTE A BEC, méthode en deux volumes.
Volume 1 : la flûte soprano — Volume 2 : la flûte alto, chaque 15,00

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC. Etude progressive et simultanée du solfège et de la flûte à bec . 12,35

Pendleton. CINQ POEMES pour voix, flûtes à bec et percussion. Poèmes de M. Carême, partition 23,40
20 CANONS A CHANTER OU A JOUER, paroles françaises et anglaises.
2 cahiers, chaque 7,80

Tassello. TECHNIQUE ET INTERPRETATION DE LA FLUTE A BEC SOPRANO. Destinée aux débutants 13,00

Veilhan. METHODE RAPIDE POUR FLUTES A BEC. Condensé simplifié du vol I. de l'enseignement complet .. 17,55

Widiez. METHODE FACILE ET PROGRESSIVE DE PIPEAU EN UT OU DE FLUTE DOUCE 8,40
QUATORZE PIECES pour ensemble de pipeaux ou de flûtes douces et petite percussion 12,50
ONZE DANSES pour ensemble de pipeaux ou de flûtes douces et petite percussion 13,30

Wuytack. DANSA CARNAVALITO, pour flûte à bec et Instrumentarium Orff 9,10
DANSES EN TRIPLE, pour flûte à bec et Instrumentarium Orff 11,70
MELANCHOLIC, MEMPHIS, MEMO, pour quatuor de flûtes à bec 5,35

ALPHONSE LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75001 PARIS - Tél. : 260.62-47 - 260.48-61 - 260.65-26

Notre discothèque

par Jean MAILLARD

Dans leur majorité, les Français ont choisi cette année — ce nous dit-on — de passer généralement leurs vacances en France. Raison et économie l'ont emporté chez eux, que leurs voisins Britanniques disent « décorés et ignorants de la géographie », mais qu'un grand désir d'espace et d'inconnu habitait ces dernières années.

En fait, ces vacances ont permis à beaucoup d'entre eux de découvrir leur merveilleux et multiple pays, varié s'il en fut, des rives poétiques de l'étang de Marquise, avec ses nids cachés où frissonnent tant d'ailes, jusqu'à « la mer belle aux îles Sanguinaires », de l'attachante vallée pyrénéenne d'Ossau aux bleuïtés vaporeuses de la Lorraine champêtre, des éperons prodigieux que la Haute-Savoie dresse vers le ciel, aux échappées romantiques des abers de Basse-Bretagne.

***

C'est également à une série d'incursions dans les sites auriculaires de la musique française que nous convie cette discothèque de rentrée pour laquelle je reprends avec un plaisir évident l'ancienne présentation, préférée par nos amis, car elle permet plus aisément la recherche d'une référence.

MUSIQUE ETHNIQUE

J'ai signalé, voici deux ans, la création prochaine d'une « magnétothèque bretonne ». Elle est maintenant réalité et en est à quelque 2 500 airs recueillis, et à sa seconde livraison commerciale. Ces livraisons consistent en une bande magnétique de type ordinaire ou mini-cassette, ou d'un disque accompagné d'un cahier contenant notation musicale, texte littéraire avec traduction française, apparat critique musical et littéraire, coordonnées géographiques et ethniques. Sous le titre breton DASTUM (= conserver), *le premier disque réunit vingt-trois airs traditionnels et une présentation de la collection; le second dix-huit mélodies du* Pays de Lorient et d'Hennebont. *Il n'y faut pas chercher une quelconque haute-fidélité, mais il s'agit essentiellement d'un musée sonore irremplaçable, en dépit de la déficience technique de certains enregistrements anciens introuvables. C'est donc là un effort à soutenir à tout prix et même à étendre : par exemple en répondant à des appels comme celui lancé pour préserver le maximum de ce qui reste du vieux répertoire nantais, si mal connu (notre ami et collège A. Lenoir y pourrait-il songer ?). Les cahiers* DASTUM [1] *et* [2] *sont disponibles chez Patrick Malrieu, Le Mourvet noir, 22170 Plélo, par Châtelaudren.*

MOYEN AGE

Deux très belles réalisations dont nous sommes redevables envers EMI ELECTROLA (Importation) *sont consacrées à l'Ars Nova du XIVe siècle par le célèbre* Studio der Frühen Musik, *sous la direction de Thomas Binkley. La première est tout entière consacrée au* Roman de Fauvel *avec de larges extraits impeccablement récités en ancien français par Jean Bollery. Les interpolations musicales sont représentées par une quinzaine de pièces auxquelles sont plus ou moins attachés les noms de Gervais du Bus, Jehannot de Lescurel, Chaillou de Pestain et Philippe de Vitry (1291-1361),* « qui mieux sut motet que nul homme ». *Figurent également des emprunts au répertoire contemporain :* ductie, estampie. *Ce disque sera précieux pour illustrer une période décriée bien à tort, et considérée comme ingrate par nombre de collègues. Le texte littéraire français-latin est édité in extenso avec une traduction... allemande. La présentation d'André de Mandach ne peut être et est effectivement excellente : sa traduction anglaise présente quelques déficiences* [3].

Dans la même collection REFLEXE Stationen Europäischer Musik, *la firme* EMI ELECTROLA *publie des œuvres de Guillaume de Machaut (1300-1377), noble rhétorique mais étoile de première magnitude au ciel de la musique. Mêmes interprètes, même direction, même qualité que précédemment, tant dans la gravure que dans l'édition du texte littéraire, présenté ici par Thomas Binkley. Le programme, fort riche, comporte de larges extraits du Lai n° 1* (Loyauté que point ne delay) *et l'intégrale du très beau Lai n° 16* (Lai de la Fontaine), *ces lais qui furent au Moyen-Age l'équivalent des formes classiques les plus recherchées. Je trouve encore sur ce très beau disque deux virelais et une chanson balladée, une ballade, une complainte et une chanson royale* [4].

[1] Tradition populaire de Bretagne : Généralités
30/33 DASTUM n° 1 mono.

[2] Tradition populaire : Pays de Lorient-Hennebont
30/33 DASTUM n° 2 mono.

[3] Roman de Fauvel : récit et polyphonies
30/33 EMI ELECTROLA REFLEXE 1 C 063-30 106 St.

[4] Guillaume de MACHAUT : Chansons I
30/33 EMI ELECTROLA REFLEXE 1 C 063-30 106 St.

MUSIQUE CLASSIQUE

L'activité pratiquement nulle de la prestigieuse collection des Inédits O.R.T.F., *diffusée par* Barclay, *a navré tous les amis de la Musique. Je me réjouis de présenter à nos lecteurs toute une série de nouveautés classiques et modernes qui ne manqueront pas de retenir leur attention sur cette Collection qui reprend vie :*

Jean-Ferry Rebel (1666-1747) est membre d'une de ces dynasties de musiciens français dont la famille Couperin reste le plus célèbre exemple. Parmi les succès les plus marquants de sa belle carrière de Compositeur de la Chambre du Roi, voici le ballet Les Eléments, *donné au Concert des Tuileries en 1737. L'auteur dit lui-même « s'être asservi aux conventions les plus reçues ». Mais ces prétendues conventions sonnent avec infiniment de grâce, étonnent même par certaines audaces, tel l'extraordinaire agrégat figurant le chaos. L'Orchestre lyrique de l'O.R.T.F., dirigé par André Jouve, rend parfaitement l'élégance racée de cette agréable partition. L'autre face réunit trois œuvres de musique de chambre de cette même période caractéristique de notre répertoire instrumental :* Sonates à trois *de François Duval (1673-1728) et d'Elisabeth Jacquet de La Guerre (1666-1729), Suite n° 3 de Charles Dieupart (1670-1740). Les interprètes respectifs en sont Pierre Séchet (flûte), Fr. Jaros (violon), Jean Lamy (basse de viole) et A. Geoffroy-Dechaume (clavecin)* [5].

Autre ravissant concert dans le goût français avec des Musiques de Cour et Pastorales du XVIIIe siècle, *où excellent les talents réunis de Jacques Vandeville (hautbois), William Christie (clavecin), Marijke Verberne (continuo). Le programme rassemble quatre noms de compositeurs instrumentistes appartenant tous à quelques-unes de ces dynasties auxquelles je viens de faire allusion : Jacques Hotteterre le Romain (1680-1761), présent par ses* Suites n° 3 en Ré majeur *et* n° 4 en Mi mineur *(avec une allemande dont le titre* La Fontainebleau *ne manque pas de me réjouir) ; Esprit-Philippe Chedeville (1696-1762) avec une* Sonatille galante *formée de danses, et son frère cadet Nicolas Chedeville (1705-1782) avec la* Sonate op. 6, n° 7, en sol mineur; *Pierre Philidor (1681-1731) enfin, avec une* Suite en la mineur *révisée et réalisée par Laurence Boulay. La notice, brève mais substantielle, est du regretté Marc Pincherle* [6].

[5] J.F. REBEL, F. DUVAL, C. DIEUPART, E. JACQUET DE LA GUERRE, Concert classique français 30/33 Inédits O.R.T.F. BARCLAY 995 039 g.u.

[6] N. CHEDEVILLE, J. HOTTETERRE, E. Ph. PHILIDOR : Musiques de Cour et Pastorales 30/33 Inédits O.R.T.F. BARCLAY 995 041 g.u.

Yves HUCHER

Professeur de Lettres

Chroniques azuréennes

On ne saurait nier l'existence et l'accroissement d'un véritable « phénomène festivalier » en France : une Association des Festivals Internationaux de France vient de se fonder sous la présidence de M. Proton de La Chapelle, dont le nom est attaché au rayonnement musical lyonnais; les journaux et revues spécialisées rivalisent d'ingéniosité dans la présentation d'un « calendrier des festivals », sans réussir à le tenir exactement à jour; le mélomane n'a que l'embarras du choix et le journaliste devrait avoir le don d'ubiquité.

En face de ce phénomène, deux attitudes. Certains, grincheux, timorés, pessimistes ou réalistes, s'en plaignent : tout ne peut pas être également bon et la concurrence fait du tort à ce qui demeure excellent; la médiocrité de certaines entreprises nous déconsidère auprès de l'étranger qui s'y fourvoie; l'art n'est pas fait pour servir le tourisme ni les intérêts locaux; les artistes sollicités de toutes parts et courant d'un festival à l'autre, ne peuvent pas être eux-mêmes à chacune de leur prestation.

D'autres, bienveillants, enthousiastes, optimistes ou... réalistes à leur manière, s'en réjouissent : il est bon, disent-ils, que les festivals reconnus aient à compter avec ceux qui naissent; le public a vite fait d'applaudir à ce qui le mérite en oubliant... le reste; il est bon et souhaitable que la musique sorte des salles de concerts et redonne vie à la cour d'un château, aux pierres d'un donjon, à l'étang qui sommeille sous la lune; quant aux artistes, qui les plaindrait d'avoir trop de travail et de devoir prendre leur repos loin... des « juilletistes » et des « aoûtiens » ? Et Florent Schmitt ne disait-il pas qu'un artiste ne « prend » jamais de vacances, parce que son travail est son repos...

Chacun peut, en mineur ou en majeur, broder à perte de vue sur ce thème que nous ne faisons « qu'exposer »; chacun peut aussi passer « du grave au doux, du plaisant au sévère », et jouer, comme Schubert, en majeur *et* en mineur, selon la forme d'un nuage, le sourire d'une étoile ou la chanson du vent qui passe...

Pour nous, après avoir mis en garde contre tout ce qui est basse démagogie, publicité à base de « décontraction » et appel plus hypocrite que sincère à la « complicité », à la « contestation » du public, nous voudrions mettre en lumière deux points positifs : d'une part, les festivals d'été sont un bon tremplin pour de jeunes éléments; l'Orchestre de chambre de Sofia et le pianiste Bruno Rigutto en ont été de bons exemples à Menton. D'autre part, les moyens matériels limités de nombre de responsables ont pour conséquence heureuse et inattendue la recherche de certaines formations neuves (flûte et cordes par exemple), et la découverte de tout un répertoire hors des sentiers battus, dans les XVIIe et XVIIIe siècle, en particulier.

Alors, « Gaudeamus » ? Réjouissons-nous sur toute la ligne festivalière ? Sans doute, mais à condition d'ajouter aussitôt : « Vade retro, Satanas ! » et « Sursum corda ! »...

⁂

Et laissons parler nos souvenirs ou reprenons nos notes d'écoute... en sautant les pages, assez nombreuses, hélas ! de grisaille ou de médiocrité...

Orange, fin juillet. On parle encore des quatre premières grandes soirées, et surtout de l'*Elektra* de Strauss, mais on s'affaire pour la plus grandiose de toutes : le service d'ordre fait déjà la chasse au stationnement « sauvage », le bureau de location déborde de « contestataires », le secrétaire d'Etat aux Affaires Culturelles appelle, au micro de la radio, un « vrai scandale » le fait que l'O.R.T.F. soit absente (mais... à qui la faute ?), et Jacques Chailley, accouru en car, d'Aix la doyenne des festivals de France, ne peut, malgré sa haute taille, happer le billet qu'on lui tend du bureau de presse... Et l'on remue des chiffres : le fameux « mur » de scène, haut de 36 mètres, large de 100; les 600 musiciens, l'Orchestre de Paris renforcé d'une centaine de « supplémentaires » et les 400 choristes de la New Philarmonia de Londres et du chœur d'Etat de Dusseldorf. Et l'on attend 13 000 personnes venues du monde entier...

Elles auront raison d'ailleurs, car on n'entendra plus, de longtemps, un *Requiem* de Berlioz qui réponde à ce point aux intentions et aux rêves du compositeur. Certes, on peut préférer la pudique réserve d'un Mozart ou la ferveur d'un Fauré; mais compare-t-on l'océan Pacifique et le lac de Gaube ? on peut même préférer le lyrisme torrentiel d'un Verdi comme on peut préférer le versant italien des Alpes au versant français. Soit. Mais Berlioz a voulu cette œuvre « d'une horrible grandeur » en vue de produire un effet « foudroyant », et c'est ce que Lorin Maazel, avec les moyens grandioses mis à sa disposition, nous a restitué de façon unique et inoubliable, à vous couper le souffle. Certes, la partition contient des longueurs et juxtapose le meilleur et le pire; mais cela pourrait se dire de... beaucoup d'autres mis en avant par les prétendus puristes ! Berlioz n'est ni un Dukas, ni un Dutilleux : il est lui-même et « tel qu'en lui-même », ce qui n'est pas donné à n'importe qui...

Pour nous, et pour tous ceux qui ne retiennent pas que le fracas du « Tuba mirum », mais s'émeuvent encore des extraordinaires pianissimi obtenus de 600 exécutants par un chef de génie, nous conserverons aussi l'un des spectacles les plus réconfortants qu'il nous ait été donné de voir : celui de 13 000 auditeurs qui semblaient accrochés, agrippés aux gradins du Théâtre d'Orange, comme suspendus dans le vide, et qui retenaient leur souffle tandis que, dominant orchestre et chœurs, l'empereur Auguste semblait s'incliner et recevoir l'hommage de ceux qui lui disaient : « Ave Caesar ! Ceux qui vont jouer pour toi te saluent !... »

⁂

Et nous retrouvons notre Côte d'Azur, plus particulièrement nos Alpes-Maritimes, qui, de Cannes à Menton, par la route du bord de mer et l'arrière-pays, déploient leurs fastes musicaux. Les « Rencontres » de Vence sont terminées... Tant mieux ! mais, au fait, « rencontre » entre qui et qui ? Passons ! Nice et Antibes achèvent de se faire concurrence dans le domaine du jazz, sans révélations particulières, semble-t-il, de

part ni d'autre : un bataillon suffisant de débraillés en tous poils, un trafic discret et modéré de drogues de toutes couleurs, moins de dégradations, bagarres ou simples altercations que l'an dernier : tout va bien !

A Cannes, l'Orchestre d'Eté du Palm Beach, sous la direction d'André Nada, dispense ses concerts aux étoiles, offre quelques manifestations de prestige au Palais des Festivals, et, dans les Iles de Lérins, toutes proches, on prépare trois soirées grandioses : *L'Arlésienne*, une soirée de ballets et l'apparition de Manitas de la Plata. Et la musique sera même présente au Festival de Pyrotechnie, puisque chaque feu d'artifice présenté par différentes nations est accompagné d'une importante partition... à tel point que l'une des soirées a dû être reportée de vingt-quatre heures parce qu'un orage avait endommagé non pas le matériel pyrotechnique mais la... sonorisation !

A Antibes — qui demeure le berceau du Festival du Jeune Soliste —, le « jazz » ne fait peur ni au Ier Festival d'Art Sacré, ni au VIIe Eté Musical. En la cathédrale, le premier s'étend sur deux mois et, fait marquant, voit croître le nombre de ses auditeurs ; le second, sur la Place du Château, témoigne d'un louable éclectisme, triomphe avec la flûte de Pan de Zamfir, mais s'interroge, hélas ! sur son avenir : l'Eté Musical antibois n'est menacé ni par le manque de public, au contraire, ni par des difficultés financières, mais tout simplement... par le bruit : l'aéroport de Nice est bien proche, les deux-roues, incorrigibles, et les riverains pas toujours discrets ; qu'une cigale veuille concurrencer une flûte mozartienne ou qu'un sacristain ait omis d'emmailloter le marteau de l'horloge, et l'on ne... s'entend plus. Or, en ce temps de « musique » dite « concrète », le public d'un concert n'a jamais paru aussi sensible au « bruit ». Ce qui est en soi assez curieux, mais surtout très réconfortant...

⁂

Accédons maintenant aux trois « hauts-lieux », méditerranéens, tout en regrettant de ne pas avoir le don d'ubiquité, carence heureusement compensée par des oreilles amies et parfaitement dignes de foi : Menton, Monaco et Cimiez.

Bénéficiant d'un « haut patronage » et d'un « Comité d'honneur » impressionnants, le Festival de Musique de Chambre de Menton, soutenu sur place par M. Francis Palmero, sénateur-maire et conseiller général, est animé par un directeur artistique simplement étonnant de dynamisme, de fougue et d'efficacité : André Borocz. Celui qui a véritablement « découvert », dans les années passées, l'Ensemble instrumental de France, l'Orchestre Ferenc Liszt de Budapest ou les deux pianistes hongrois Zoltan Kocsis et Dezso Ranki, a voulu donner au XXVe Festival un éclat tout particulier : cela a donc été, du 6 au 28 août, de l'Orchestre de Chambre de Stuttgart dirigé par Munchinger à l'Orchestre Ferenc Liszt de Budapest, avec la trompette, unique au monde, de Maurice André. A noter sur cette route, des valeurs sûres comme Rampal, Byron Janis, les solistes de la Philarmonique de Berlin ou Tamas Vasary, mais aussi — nous le notions plus haut — la découverte du jeune Orchestre de Chambre de Sofia et du pianiste Bruno Rigutto, et le concours de Marie-Françoise Bucquet qui passe avec élégance de Bach à Stockhausen et Xenakis. L'une des grandes soirées sera le concert Haendel, Mozart, Elgar, Rossini donné par l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields — du nom de l'église à laquelle est attaché cet ensemble fondé en 1959 — sous la direction de sa fondatrice et violon solo, Iona Brown.

A Monaco, les Concerts du Palais Princier ne sont ni moins réputés ni de moindre qualité. Ne pouvant détailler ici les mérites et les prestiges des sept concerts de cette saison, nous devons nous contenter de mettre en valeur deux événements.

Tout d'abord, la création mondiale du poème symphonique, *Le Songe de Jacob*, commandé au célèbre compositeur polonais, Krysztof Penderecki, à l'occasion du XXVe anniversaire du règne du prince souverain Rainier III. A la tête de l'Orchestre National de Monte Carlo — dans une forme étincelante à chacun de ces concerts — Stanislaw Skrowaczewski a donné une interprétation minutieuse et claire d'une partition à l'encre à peine séchée et qu'il découvrait presque en même temps que nous. « En vérité, Yahvé est en ce lieu, et je ne le savais pas. » Cette parole de Jacob, placée en exergue à la partition, en définit bien l'intention et l'atmosphère. Et celle-ci n'est guère réjouissante : Penderecki, à quarante ans, semble s'engager dans ce qu'on a appelé la voie du « lugubrisme », que rien ne permettait de déceler dans sa *Passion selon Saint-Luc* de 1966, mais que laissait prévoir plus récemment son premier opéra, *Les Diables de Loudun*. « Douze ocarinas baignent l'ensemble dans une sorte de musique des sphères qui n'est pas pour autant " angélique ", des glissandi aux cordes évoquent des sirènes d'alarme : il y a certes dans tout cela un grand pouvoir de suggestion, mais dans une atmosphère de froid, de solitude, d'abandon. Et cette courte partition — trop courte, d'ailleurs — nous fait entrevoir une échelle de Jacob parcourue par des anges aux ailes bien sombres... », comme l'a dit un de nos confrères.

Le second « événement », c'était évidemment la venue du violoncelliste Rostropovitch — entraînez-vous à bien prononcer le prénom, Mstislaw, c'est un petit jeu de société qui a fait fureur sur la Côte ! Il devait, au cours d'un festival Khatchaturian dirigé par l'auteur, créer, également en première mondiale, un *Deuxième Concerto pour violoncelle*. Hélas ! pour des raisons demeurées quelque peu mystérieuses, nous n'eûmes droit qu'à une trop brève *Concerto-Rhapsodie*. Si, pour le créateur, « toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien », alors l'interprète se hausse ici à la hauteur d'un créateur... Et le plus intense moment de beauté et d'émotion de ce « festival Khatchaturian », ce fut bien le « bis » que nous offrit Rostropovitch : une *Sarabande* de J.-S. Bach, d'une pureté à rendre jaloux les anges...

Rostropovitch ne devait paraître qu'une seule fois... Par bonheur, le Service des Affaires Culturelles de la Principauté réussit encore à obtenir son concours... comme pianiste accompagnateur de son épouse, Galina Vichnevskaia. Et ce fut un autre enchantement.

Par bonheur encore, André Borocz veillait et enrichissait le XXVe Festival de Menton de deux inoubliables apparitions de Rostropovitch : en soliste, les *Suites* n° 2, 3 et 5 de Bach et, avec l'Orchestre Franz Liszt de Budapest, le *Concerto* de Haydn...

Cet événement — incontestablement « l'événement » de la saison musicale azuréenne — ne doit pas nous faire oublier ce troisième « haut-lieu » de musique qu'est le cloître de Cimiez.

Nous reviendrons en détail, dans une prochaine chronique, sur la fameuse Académie Internationale d'Eté de Nice qui, depuis dix-sept ans, permet aux étudiants en musique du monde entier de rencontrer les plus illustres « maîtres », en deux stages de travail confiant et amical. Disons pour aujourd'hui, dans le cadre de cette chronique, que l'une des grandes fiertés du fondateur de l'Académie, Fernand Oubradous, est la participation aux quatorze concerts de cette saison, de

ceux-là même qui dans la journée dispensent leur enseignement : et c'est ainsi que l'on put entendre, dans le cadre romantique, paisible et idéal, du cloître de Cimiez : Rosand et Kogan, Rampal et Lagoya, Tortelier et Jeanne-Marie Darré, Barbizet et Ferras, pour n'en citer que quelques-uns au hasard parmi trente autres illustres noms. Et si l'on ajoute que, dans le public, les étudiants de l'Académie se confondent harmonieusement avec les amateurs au noble sens du terme, alors on aura une idée du réconfort que peuvent nous apporter ces concerts.

⁂

Menton, Monaco, Cimiez... Ces hauts-lieux doivent-ils nous faire oublier une réussite d'une égale pureté qui, pour être de moindre envergure, nous a laissé une profonde impression ? Nous voulons parler des Nuits Musicales de Tourrettes-sur-Loup. Trois « Nuits » et trois seulement par la volonté de leur fondateur, Marcel Dautremer, qui pour la quatrième année, avec des moyens matériels très modestes, garde à ces concerts la qualité des interprétations et l'intérêt des programmes qui en font le climat et la réputation. Et c'est ainsi que dans l'église Saint-Grégoire, à l'acoustique remarquable, se sont succédé avec un égal bonheur l'Ensemble de Cuivres de Monte Carlo dirigé par René Croési, le pianiste Daniel Wayenberg et un ensemble flûte, violon et violoncelle, avec Maxence Larrieu, Rodrigue Milosi et Charles Reneau. Un public nombreux et fervent. Trois programmes où la musique du passé s'allie heureusement à celle du présent, alliance à laquelle les vrais mélomanes sont particulièrement sensibles, saluant d'un égal élan des pages peu connues de Devienne ou Danzi, et le Duo pour violon et violoncelle de Kodaly, des œuvres de l'école baroque et le Septuor pour cuivres de Passani, la Troisième Sonate de Chopin et la bouleversante et luxueuse Sonate pour piano de Dutilleux. Il eut même droit, ce public, à deux premières auditions : un Prélude médiéval et Suite pour enfants, que Jacques Chailley écrivit pour les Nuits de Tourrettes et dédia justement à l'Ensemble de cuivres de Monte Carlo, œuvre bienvenue et bien venue, spirituelle et fine, dont un « bis » n'acheva pas le succès ; et Sur quatre Cordes, une page pour violoncelle seul, dont Charles Reneau fit la surprise à... son auteur, Marcel Dautremer en personne, qui lui avait confié naguère cette partition et s'était empressé de l'oublier ; mais les auditeurs et l'interprète, eux, ne l'oublieront pas !

⁂

Sans doute nos lecteurs, éloignés de la Côte d'Azur où nous les accueillerions plus volontiers que la... gent-campeuse, auront-ils ici de quoi rêver...

S'il leur fallait encore un peu plus de rêve, qu'ils songent alors à cette Neuvième Croisière de Musique « Renaissance » en Méditerranée : Toulon, Malte, Didyme, le Bosphore, Istanbul, Antalya, Haïfa, Katacolon, Catane, Taormina... Et pour ces journées en mer et ces escales, le directeur artistique, André Borocz, avait réuni Rostropovitch et Galina Vichnevskaia, Boukoff, Cziffra et Vasary au piano, Schneider, Sivo et Szeryng au violon, Rampal à la flûte, Maurice André à la trompette, S. Maroto et sa guitare, l'Orchestre Franz Liszt de Budapest et le Cleveland Quartet, les chefs S. Frigyes, K. Munchinger et Sébastian, les danseurs Marcia Hayde, et Richard Cragun...

Avis à faire rêver, trop tardif certes pour cette année, non pour l'année prochaine... Pourquoi pas ?...

L'Association des concerts Saint-Thomas-d'Aquin va inaugurer en octobre prochain sa quatrième Saison.

Elle proposera six concerts, qui auront lieu en l'église Saint-Thomas-d'Aquin (M° Bac). Parmi les artistes et formations qui se produiront, signalons l'Ensemble instrumental Musica Antiqua de Cologne, l'Ensemble vocal Guillaume Dufay, direction Arsène Bedois, et l'orchestre Jean-François Paillard.

Pour tout renseignement, s'adresser au siège social : 5, rue Antoine-Vollon, 75012 Paris.

Très tardivement, une pénible nouvelle nous est parvenue.

La disparition, en pleine activité, d'un musicien de haute valeur et de grande culture, organisateur et animateur né, chef de chœur se situant dans les sommets :

EMILE PASSANI

Les plus anciens, parmi nous, se souviennent du rôle éminent qu'il a joué en faveur de la musique, de la seule musique, au cours d'une pénible époque. Il répandait sur nos cœurs un baume réconfortant et lumineux. Ses collaborateurs et élèves, tant à la direction du Conservatoire de Clermont-Ferrand puis de celui de Toulon, doivent garder de lui un souvenir ému qu'ici-même nous partageons.

En votre nom et au nôtre, nous lui rendons un suprême et vibrant hommage.

André MUSSON

COMMUNICATIONS DIVERSES

Liste d'aptitude à l'emploi de principal ou directrice de collège d'enseignement secondaire

La circulaire n° 74-301 du 8 août 1974, parue au *B.O.* n° 31 du 29 août 1974, précise les conditions de dépôt et de transmission des candidatures à l'inscription sur la liste d'aptitude à l'emploi de principal (directrice) de collège d'enseignement secondaire, défini par le décret n° 69-494 du 30 mai 1969 modifié par le décret n° 71-59 du 6 janvier 1971.

I. — Conditions générales

Etre membre du corps enseignant, âgé de 30 ans au moins et justifier de 5 années de services effectifs d'enseignement.

Les conditions d'âge et d'ancienneté de services requises sont appréciées au 1er octobre 1975.

Les années de services effectifs d'enseignement peuvent avoir été assurées en quelque qualité que ce soit et dans tout établissement d'enseignement. Elles doivent toutefois avoir comporté un service à temps complet.

Les années de service accomplis en qualité soit de surveillant général stagiaire ou titulaire de lycée ou de collège d'enseignement technique, soit de conseiller principal et conseiller d'éducation stagiaire ou titulaire peuvent être comprises dans la durée requise pour les services effectifs d'enseignement.

Par ailleurs, je vous précise que par le terme « fonctions » employé ci-dessous, il faut entendre celles qu'assuraient les fonctionnaires qui, avant l'intervention de la nouvelle réglementation, avaient fait l'objet d'une nomination ministérielle en qualité de chef d'établissement (nomination rectorale pour les directeurs de collège d'enseignement général), et que la licence en droit et la licence ès sciences économiques doivent être considérées comme ayant la qualité de licence d'enseignement.

Tout candidat nommé dans un emploi correspondant à ses vœux d'affectation perd son poste actuel; en cas de refus, la réaffectation dans un poste de son grade ne peut donc être prononcée qu'en fonction des besoins du service.

Les candidats dont le conjoint appartient à un cadre des personnels gérés par les bureaux de la sous-direction de la gestion des personnels enseignants de la direction des lycées et désire obtenir une mutation en poste double sont invités à joindre à leur demande d'inscription celle établie par leur conjoint, sur les imprimés délivrés par le bureau de gestion dont relève ce dernier.

Il ne sera tenu compte de cette demande qu'en cas de nomination du candidat dans un emploi de direction de collège d'enseignement secondaire.

II. — Conditions particulières d'inscription

Peuvent demander leur inscription :

a) Les professeurs certifiés (y compris les bi-admissibles à l'agrégation) et assimilés assurant les fonctions de chef d'établissement ou de censeur des études;

b) Les professeurs certifiés (y compris les bi-admissibles à l'agrégation) et assimilés;

c) Les conseillers principaux d'éducation titulaires d'une licence d'enseignement;

d) Les professeurs licenciés d'enseignement justifiant d'une année de services effectifs dans les fonctions de directeur de collège d'enseignement général ou de collège d'enseignement technique ou de deux années de services effectifs dans les fonctions de sous-directeur de collège d'enseignement secondaire;

e) Les professeurs non licenciés qui ont assuré pendant une année les fonctions de directeur de collège d'enseignement général ou pendant deux années celles de sous-directeur de collège d'enseignement secondaire.

III. — Etablissement des demandes d'inscription

Les demandes d'inscription seront établies en double exemplaire par les intéressés, conformément au modèle joint en annexe.

Par grade actuel, il faut entendre celui du corps d'origine des intéressés (professeur - conseiller principal d'éducation - directeur de C.E.T.).

L'emploi actuel est celui détenu en qualité de proviseur ou directrice de lycée, de censeur, de directeur ou directrice de collège d'enseignement technique, de directeur ou directrice de collège d enseignement général, de sous-directeur ou sous-directrice de collège d'enseignement secondaire.

IV. — Listes des candidats

Des listes récapitulatives des candidatures déposées dans l'académie seront établies en double exemplaire sur des tableaux conformes au modèle de l'annexe « L ».

Toutes les candidatures (hommes et femmes) seront classées par ordre préférentiel, quels que soient les grades et diplômes des intéressés.

Les candidats non-licenciés d'enseignement remplissant les conditions de l'article 16, alinéa 4, du décret n° 69-464 du 30 mai 1969, devront apparaître sur des *listes distinctes*.

Congrès International de Musicothérapie

Ce congrès, organisé par le Comité International de Musicothérapie, se tiendra à Paris les 31 octobre, 1er, 2 et 3 novembre.

Jeudi 31 octobre : journée réservée aux délégués officiels des différents organismes de musicothérapie. Les jours suivants, le congrès réunira les personnes intéressées par les applications de la musique aux domaines de la thérapie et de la rééducation. Lieu du congrès : C.H.U. Hôpital de La Pitié-Salpêtrière, 105, boulevard de l'Hôpital, 75014 Paris.

Chez Mme Dommel-Diény

47 ter, boulevard Saint-Germain, Paris Ve
Ascenseur face - 6e gauche - Tél. 326.75-03
Métro : Maubert-Mutualité - Autobus : 63-24-47-86-87
Renseignements sur demande : Tél. 326.75-03 (avant 9 h, sauf mardi)

Cours d'analyse harmonique - 3 degrés

- *Premier degré* (débutants) :
  Chaque mardi, de 17 à 18 heures,
  au Conservatoire de Fresnes,
  10, rue Roger-Salengro.
- *Deuxième degré* (moyen) :
  Chaque mardi, de 18 à 19 h 30,
  au Conservatoire de Fresnes,
  et chez Mme Dommel-Diény,
  47 *ter*, boulevard Saint-Germain, Paris-5e,
  chaque jeudi de 11 h à 12 h 15

A partir du 15 octobre jusqu'au 15 juin

- *Troisième degré* (supérieur) :
  Chez Mme Dommel-Diény,
  chaque vendredi, à 15 h

Du 8 novembre à Pâques
Renseignements sur demande à 326.75-03
le matin avant *9 heures*, sauf mardi

Au Conservatoire du VIe arrondissement
Mairie, place Saint-Sulpice, Paris

- *Premier degré :*
  Assistant : Philippe Allenbach
- *Deuxième et troisième degrés :*
  Chez Mme Dommel-Diény,
  aux heures indiquées

10 RENCONTRES MUSICALES
Le vendredi, à 15 heures

8 novembre
1. Debussy. — Canope (Prélude 1er livre). Menuet (suite « Pour le Piano »). Piano : Elisabeth Saglier.

22 novembre
2. Thérèse Brenet. — Une œuvre contemporaine commentée par l'auteur.

6 décembre (1)
3. Jean-Michel Damase. — Une œuvre contemporaine commentée par l'auteur.

20 décembre
4. Ravel. — Sonatine. Piano et commentaires par Mario Reinhard.

10 janvier (2)
5. François Dupin.

24 janvier
6. Fauré. — Trois Préludes. Piano : Jacques Brunschwig.

7 février
7. Jacques Castérède. — Sonate pour piano. Commentée par l'auteur.

21 février
8. Alban Berg. — Sonate op. 1. Piano : Suzy Perrot-Labarraque. Commentaires : Jean-Jacques Werner.

7 mars
9. Vincent d'Indy. — Thèse varié Fugue et Chanson. Piano : Jean Boguet.

21 mars
10. Daniel Durney. — Un orchestre indonésien : le gamelan.

10 COURS D'ANALYSE HARMONIQUE
(Troisième degré)
Le vendredi, à 15 heures

15 novembre
I. J.-S. Bach. — Prélude et Fugue en la min. Pour orgue. Loïc Mallié.

29 novembre
II. Chopin. — Première Ballade. Piano : Florence Paumier.

13 décembre (2)
III. Duparc. — La Vie antérieure. Chant : Horace Novel.

17 janvier
IV. Schumann. — Scènes d'enfants. Piano : Yoshimi Kitagawa.

(2)
V. Françoise Gervais.

14 février
VI. J.-S. Bach. — Sonate en la min. Pour flûte solo. Flûte : Dominique Marcel.

28 février (2)
VII. Chant. Clara Neumann.

14 mars
VIII. César Franck. — Quator à cordes. Disque.

IX. { 11 avril
18 avril
X. J.-S. Bach. — Air n° 58 de la Passion selon Saint Mathieu. Pour soprano, flûte obligée et 2 hautbois.

(1) Date à confirmer
(2) Programme et date à préciser

Séminaire Bénenzon
« Musicothérapie, Méthodologie et Technique »

Ce séminaire est proposé aux médecins, psychologues, musicothérapeutes, auxiliaires médicaux et musiciens. Il n'est pas nécessaire de posséder des connaissances musicales pour y participer.

Voici les thèmes traités :

I. — Historique de la musicothérapie et développement actuel en Amérique.

II. — Fondements biologiques et psychologiques, aspects de la psychologie profonde de la musique.

III. — Principes fondamentaux : le principe de l'ISO ; la musique comme objet intermédiaire.

IV. — Méthodologie de la musicothérapie : le cabinet, l'instrument, le patient.

V. — La séance de musicothérapie. Consignes et techniques ; effet cathartique ; perception et observation de l'encadrement non verbal ; dialogue sonore.

VI. — Fin de traitements en musicothérapie ; le rôle du musicothérapeute.

VII. — Le « test » projectif sonore. La musique fonctionnelle. Expériences et recherches avec la musique électronique. Considérations finales.

Ce séminaire se déroulera les 4, 5 et 6 novembre 1974.

Inscription : 200 FF.

ORGANISATION MATERIELLE :

Voyage : train, réduction Congrès (billet sur demande). Air-France : réduction pour groupes (se renseigner sur place à l'agence Air-France de votre ville).

Séjour : l'organisation du logement est prise en charge par : Congrès Service, 1, rue Jules-Lefebvre, 75009 Paris. Bulletin de logement envoyé à l'inscription.

Inscriptions, arrivée : les dernières inscriptions se feront le 31 octobre, de 14 h à 17 h, au Centre de Musicothérapie, 14, rue des Frères-Morane, 75015 Paris, métro Félix-Faure, tél. : 533.27-07, et le vendredi 1er novembre, de 8 h à 9 h, au C.H.U. de La Pitié-Salpêtrière, 105, boulevard de l'Hôpital, 75013 Paris.

Traductions : de 9 h à 12 h et de 14 h à 17 h ; après 17 h, il n'y aura pas de traduction simultanée.

Repas : libre ou sur place, à la Salpêtrière.

Salon International du Son 1975

Trois grands Salons Internationaux seront organisés en 1975 sous le patronage de la Fédération Nationale des Industries Electroniques (F.N.I.E.) par la Société pour la Diffusion des Sciences et des Arts (S.D.S.A.) :

- XVIIe FESTIVAL INTERNATIONAL DU SON :
  Du 10 au 16 mars 1975. C.I.P., Paris (Centre International de Paris, Palais des Congrès, Porte Maillot).
  La journée du 10 mars sera réservée exclusivement aux professionnels.
- XVIIIe SALON INTERNATIONAL DES COMPOSANTS ELECTRONIQUES :
  Du 2 au 8 avril 1975 (Parc des Expositions, Porte de Versailles, Paris).
- IVe SALON INTERNATIONAL « AUDIOVISUEL ET COMMUNICATION » :
  Du 2 au 8 avril 1975 (Parc des Expositions, Porte de Versailles, Paris).

A l'Hôtel de Sully
52, rue Saint-Antoine - 75004 Paris
du 3 octobre au 3 novembre 1974

Cette exposition itinérante d'instruments français et anglais a été organisée, à Londres et à Paris, par le Horniman Museum et le Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, et réalisée par le « Circulation Department » du Victoria and Albert Museum. C'est la première fois qu'une présentation de ce genre et de cette ampleur est entreprise et une grande nouveauté sera de faire entendre, à chaque étape du voyage, un concert au moins, donné sur des instruments exposés ou sur leurs équivalents.

Environ cent vingt instruments, à cordes, à vent et à percussion, parmi les plus beaux et les plus caractéristiques, appartenant aux collections de ces trois musées, ont été réunis. On y a joint des reproductions de tableaux, de gravures, de plans et aussi de partitions de musique et de méthodes instrumentales, ce qui en rehausse l'intérêt. L'exposition comprend enfin de la musique enregistrée sur bande magnétique de la plupart des instruments présentés et un catalogue bilingue, avec illustration de chaque objet.

L'inauguration a eu lieu au Horniman Museum, en octobre 1973 ; depuis, l'exposition a figuré dans les principaux musées de Grande-Bretagne où elle a connu un grand succès. Elle sera à Paris, en octobre 1974, à l'Hôtel de Sully où, sur demande écrite adressée au Musée Instrumental du Conservatoire, 14, rue de Madrid (Paris 8e), des visites guidées et des présentations d'instruments pourront être organisées. Elle ira ensuite, à la fin de 1974 et en 1975, dans diverses grandes villes françaises dont Caen, Rennes, Strasbourg, Dijon, Lyon et Bordeaux, lors du « Mai musical ».

Le compositeur britannique Lennox BERKELEY vient de recevoir l'accolade de Chevalier de Sa Majesté La Reine d'Angleterre. Agé maintenant de 71 ans, Lennox Berkeley a fait une partie de ses études musicales en France, notamment avec Nadia Boulanger.

Cette distinction lui permettra désormais d'être nommé Sir Lennox Berkeley.

Jeunes musiciens français s'étant distingués aux concours de 1974 : M.-Th. Ghirardi, 1er prix de guitare ; P. Reach, 2e prix de piano ; F. Aguessy, 2e prix de piano ; P. Pradier, 4e prix ; G. Touvron, 2e prix de trompette ; B. Soustrot, 3e prix ; G. Millière, 3e prix ; C. Katsaris, 1er prix de piano au concours international G. Cziffra.

CONCOURS ANNONCES POUR 1975

Alto : Budapest. — *Basson :* Munich. — *Chant :* Barcelone, Bruxelles, Budapest, Genève (CIEM), 's-Hertogenbosch, Paris, Rio de Janeiro, Toulouse, Vercelli. — *Composition :* Genève (Opéra et Ballet), Monaco, Trieste, Vercelli. — *Cor :* Vercelli. — *Direction d'orchestre :* Besançon. — *Guitare :* Genève (CIEM). — *Orgue :* Munich, Prague. — *Piano :* Barcelone, Bolzano, Bruxelles (Reine Elisazeth), Genève (CIEM), Leeds, Lisbonne, Montevideo, Munich, Naples, Paris (Long-Thibaud), Varsovie, Vercelli. — *Quatuor à cordes :* Prague. — *Quintette à vent :* Munich. — *Trompette :* Genève (CIEM). — *Violon :* Barcelone, Genève (CIEM), Gênes, Helsinki, Montréal, Munich, Paris (Long-Thibaud).

N° de Commission Paritaire : 28 511

Imprimé à Paris

Directeur-Gérant : André Musson   Dépôt légal 4e trimestre 1974   C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 089